

تطور فن المعادن الإسلامى

منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقى



تأليف: أولكر أرغين صوى

ترجمة وتقديم: الصفصافى أحمد القطورى

المشروع القومى للترجمة

973







الحضارة مواكب تتوالى ... تندرس إحداها فتصعد الأخرى .. وكان للسلاجقة والأتراك دورهم فى مواكب الحضارة .. ساهموا فى بناء صرح الحضارة الإسلامية الشامخة .. حملوها .. تأملوها .. فطوروها ..

الفن ينتقل من حضن الثقافة إلى بوتقة الحضارة .. التدين فن .. والفن تدين .. قامت المعابد والكنائس والجوامع بفنونها المتنوعة فى حضن التدين .. ألهم الدين الفنان المسلم فطوع المعادن ليصوغها تحفًا .. ازدانت بها القصور والسرايات .. زخرفها بمشاهد استوحاها من حياة الملوك والأمراء .. والنبلاء .. والمعيشة اليومية .

إن المتأمل لفنون المعادن وتطورها فى هذا الكتاب ؛ يتعلم الصمت البليغ .. فإن تامل الفن كتأمل العابد ... إن متذوق الفن يترشفه فى سكون واستغراق وابتهال لا يقل عن سكون واستغراق وابتهال الصالح العابد .

هذا الكتاب جولة أو إطلالة على المعادن وأدوات وطرق تحويلها إلى تحف فنية .. وأساليب وتقنيات زخرفتها منذ العصر الإسلامى المبكر حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول .. طاف خلفها وبحث عنها باحث تركى جاد . تأملها ودرسها حيث توجد فى المتاحف العالمية أو التركية .. وضع خلاصة دراساته وتأملاته فى هذا الكتاب الذى نقله عن التركية أستاذ محب للفنون ومتقن لهذه اللغة الشقيقة.

الغلاف: هشام نوار

المشروع القومى للترجمة

تطور فن المعادن الإسلامى

تـــألـيـــــــــــف : أولكر أرغين صوى

ترجمة وتقديم وتعليق : الصفصافى أحمد القطورى



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

العدد : ٩٧٣
- تطور فن المعادن الإسلامى
- أولكر أرغين صوى
- الصفصافى أحمد القطورى
الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب :

İslam Maden Sanatının Gelişmesi

Başlangıcından Anadolu Selçuklarının

Sonuna Kadar

By : Dr. Ülker Erginsoy

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel : 7352396 Fax : 7358084.

الفهـــرس

(كلمة لابد منها)

بدأ اهتمامى بالفنون منذ أن فكرت فى أطروحتى للماجستير حول مسرح عبد الحق حامد وأثره فى المسرح التركى عام ١٩٦٤م = ١٣٨٤هـ وقد أيدنى فى ذلك أستاذى المرحوم أ.د/ محمد محمد القصاص وأشرف على هذه الأطروحة معه أستاذى الأستاذ الدكتور/ أحمد السعيد سليمان (١٩٢٤-١٩٩١م)؛ فالأول أستاذ فى الدراسات العبرية وناقد مسرحى مشهود له، والثانى عالم جليل فى ميدان الدراسات الشرقية الإسلامية. والمسرح كما هو معلوم "سيد الفنون".

وما إن سافرت إلى إستانبول فى يناير عام ١٩٦٧م = رمضان ١٣٨٧هـ حتى ازداد هذا الاهتمام، وزادت الألفة مع الفنون؛ حيث وفد إلى إستانبول الباحث حسين عليوة لإعداد المادة العلمية لأطروحته للدكتوراه عن الأسلحة المعدنية الإسلامية. فكان التجوال معه على المتاحف فى مدينة إستانبول. ثم كان قيامى بالترجمة فى الأعمال الفنية السينمائية المشتركة بين مصر ولبنان وتركيا والتعامل مع كتاب السيناريو ومخرجى الأفلام وإعداد الديكورات والتصوير مما وفر لى احتكاكا مباشرا آخر مع نوع آخر من أنواع الفنون؛ فيه الضوء والتصوير والرسم، والحركة والبعد الثالث للصورة، ومفردات الإكسسوار والديكورات من لوحات وتحف فنية وحلى وقازات وهياكل وتماثيل ومناظر طبيعية. واكتشاف أماكن التصوير من سرايات وقصور وفيلات وشاليهات وأماكن خلوية كالجبال والغابات والبحار والبحيرات.. مما وفر مخزونا هائلا من المتراكمات الفنية.

وكانت العلاقة بكلية الآثار والتدريس فيها فى مرحلة الليسانس ومرحلة الدراسات العليا - من خلال التاريخ الإسلامى واللغة التركية العثمانية والاحتكاك بعلماء الآثار الكبار؛ أمثال الأستاذ الدكتور / حسن الباشا والأستاذ الدكتور/ عبد العزيز صالح والأستاذ الدكتور على رضوان والأستاذة الدكتورة / آمال العمرى والأستاذ الدكتور/ حسنى نويصر - أطال الله فى عمرهما - مرحلة أخرى من مراحل الاحتكاك بالفنون والآثار، ومخزونا جديدا يضاف إلى التراكمات الفنية المخزونة.

قد بدأ الاحتكاك الفعلى بالفنون والآثار بنشر سلسلة من المقالات عن بعض من المتاحف العالمية والآثار الإسلامية فى كل من تركيا وقبرص فى مجلة الفيصل السعودية حين أعرت لأول مرة إلى دارة الملك عبد العزيز بالرياض فيما بين أعوام ١٤٠٢ ← ١٤٠٧هـ = ١٩٨١ - ١٩٨٦م ، وكان بها ما بها من متحف ولوحات فنية، ووثائق خطية مما زاد من المخزون وشحن المتراكم الفنى بروافد جديدة.

وفى الإعارة الثانية إلى جامعة الملك سعود بالرياض أيضا فيما بين أعوام ١٤١٣ - ١٤١٨هـ = ١٩٩٢ - ١٩٩٧م وبين مكاتب ومكتبة جامعة الرياض - كلية الآداب - وكلية اللغات والترجمة - حدث الاحتكاك بالرعيل الشاب من علماء الآثار المصريين المعارين إلى قسم الآثار فى الجامعة نفسها (أمثال الأستاذ الدكتور/ مصطفى شيحة. والأستاذ الدكتور / محمد الكحلاوي، والأستاذ الدكتور/ محمد حمزة)، والجيل المؤسس والصاعد من علماء الآثار السعوديين أمثال الأستاذ الدكتور / الطيب الأنصارى والدكتور/ طلال... فوجدت فيما بيننا - دون أن أدرى - لغة مشتركة وحوارا مثمرا وحبا متبادلا، وشهدت معاقلنا فى شارع الخزان بالرياض حوارات ومناقشات دعمت الحب والصداقة وأنتجت لدى رغبة فى الولوج الفعلى إلى عالم الآثار والفنون جنبا إلى جنب مع عالم الأدب ولكن هذه المرة من خلال فن الترجمة.

رشح الأصدقاء بعضا من الكتب حول الفنون والعمارة والخط. وكانت كفة الكتاب الذى بين أيدينا هى الرجحى. فبدأت على الفور فى جمع كل ما تيسر{ عن الفنون بصفة عامة والفنون المعدنية بخاصة، وتلت ذلك مرحلة القراءة فى هذه الكتب لاكتساب المهارة اللغوية.

ثم بدأت مرحلة الترجمة؛ وكانت العودة إلى أرض الوطن عام ١٩٩٧م = ١٤١٨هـ. وتطلب المنهج الدراسى فى القسم – قسم اللغات الشرقية الذى أشرف بالانتماء إليه – أن أقوم بتدريس الجزء التخصصى فى فرع اللغة التركية والمتعلق بالفنون والآثار التركية السلچوقية والعثمانية. وكانت فرصة مواتية لاسترجاع المخزون، والاستفادة من المتراكمات. وشغلتنا الحياة ببعض من أمورها، منها إعداد مجموعة من الأحاديث الإذاعية عن "نماذج من روائع الفن الإسلامي" للبرنامج التركى الموجه باللغة التركية لمدة ستة أشهر متتالية، مما زاد من الخبرة وتراكم المخزون. ولكن كانت العودة إلى استكمال الترجمة والإصرار على أن يخرج إلى النور هذا الكتاب الذى أزعم أنه سيكون سفرا فريدا فى المكتبة العربية.

فالكتاب معنى بالفنون المعدنية منذ بدايات العصر الإسلامى المبكر؛ مرورا بالأمويين والعباسيين وحتى نهاية عصر سلاچقة العراق والأناضول. ولم يهمل الإشارة والتنويه بالدويلات والدول التى كان لها باع فى ميدان الفنون المعدنية وحماية مبدعيها كالبويهيين والزنگيين والأرتوقيين والأيوبيين سواء كانوا فى بلاد ما بين الرافدين أو سوريا أو جنوب شرق الأناضول أو مصر.

يتفرد الكتاب بخاصية لم أرها فى غيره من الكتب؛ حيث قام الباحث المؤلف باستعراض الأدوات والخامات وطرق صنع وطرز زخرفة شتى القطع الفنية المعدنية؛ من أطباق وصوان وأباريق وشمعدانات ومقالم وحقات وهاونات وأدوات زينة. وعرف بكل الأدوات والمعادن والتقنيات المستخدمة فى الصنع والزخرفة قبل الخوض فى التحف ذاتها وأماكن تواجدها وعرضها

فى المتاحف والمعارض العالمية خارج نطاق تركيا، ولم ينس تلك التى تحتويها المخازن والمتاحف والمجموعات الخاصة فى شتى ربوع تركيا.

بعد أن فرغت من الترجمة رأيت أنه من اللازم أن أقدم هذه الكلمة التى لابد منها لكى أسرد فيها الملابسات. وأشيد بجهد أصحاب الفضل، وأقول؛ إننى قدمت للكتاب بمقدمة مختصرة عن الدول والدويلات التى اهتم المؤلف بنتاجها الفنى المعدني، ولم أكتف بما قدمه المؤلف نفسه فى ثنايا الكتاب. وأوردت من جانبى حواشى أخرى حول الدول والدويلات والمدن والمناقب والأساطير والمؤلفين الذين أشار إليهم المؤلف ولم يقدم عنهم معلومات مكتفيا بما يمكن أن يكون لـدى القـارئ باللغة التركية عنـهم. وقد فضلت أن تكون إضافاتى هـذه عقب كل فصل من فصول الكتاب حتى لا تتداخل مع حواشى ومراجع المؤلف نفسه الذى فضل أن يجعلها بأرقام متتابعة حتى نهاية الكتاب. أما كل الأرقام الموجود أمامها (*) مثل هذه النجمة فإنها من عندياتى وإضافاتي.

كما قدمت فى ثنايا حواشى المؤلف بعض التعليقات التى رأيت أنها ضرورية ووجدتها فى بعض المراجع العربية خلال الترجمة. ولما كان الكتاب عن تطور فن المعادن الإسلامى ؛ فقد رأيت أن أضيف من عندى التاريخ الهجرى غير الموجود فى الأصل حتى أقرب الفترات والمراحل الزمنية المذكورة بالتاريخ الميلادى إلى ذهن القارئ المهتم بالتاريخ الهجري، وحتى نعود ونتعود على استخدام تاريخنا الهجرى الإسلامي.

مقدمة المترجم
(الإطار الزمنى والموضوعى للدراسة المترجمة)

أولا: الإطار الزمنى:

عنوان الكتاب كما هو واضح (تطور فن المعادن الإسلامى منذ البداية وحتى نهاية العصر السلچوقي) أى أنه يحصر الدراسة منذ ظهور الإسلام (وتحديد التاريخ الهجرى = ٦٢٢ من التاريخ الميلادي) إلى نهاية العصر السلچوقى فى الأناضول ٧٠٨هـ = ١٣٠٨م ، أى أن الإطار الزمنى يشمل ما بين سبعة إلى ثمانية قرون. وتحصر الدراسة مجالها فى فن المعادن – وكما أشار المؤلف فى مقدمته – المدنى أى أن الفنون المعدنية العسكرية خارج نطاق هذه الدراسة.

وبنظرة كلية، أو بعبارة أخرى بإطلالة بانورامية سنلقى بصيصا من الضوء على الدول الإسلامية التى تشكلت داخل هذا الإطار الزمنى المحدد دون أن نهمل ذكر الدويلات التى ظهرت أيضا، وكان لها دور ملموس فى حماية ورعاية هذه الفنون.

فبعد أن انتقل النبى محمد – صلى الله عليه وسلم – إلى الرفيق الأعلى فى العام الحادى عشر للهجرة = ٦٣٢ ميلادية، تولى بعده الخلفاء الراشدون الأربعة بداية بصاحبه وحميه أبو بكر الصديق، ثم عمر بالانتخاب فعثمان

وعلي. ولما استشهد على - رضى الله عنه - سنة ٤٠هـ = ٦٦١ميلادية، وبتخلى الحسن عن المطالبة بالخلافة، جعل معاوية بن أبى سفيان الخلافة فى أسرته، وأقام الدولة الأموية.

استمرت الدولة الأموية ومقر حكومتها دمشق من ٤١هـ = ٦٦١م إلى سنة ١٣٢هـ = ٧٥٠م، ووليها من بنى أمية أربعة عشر خليفة. توطن المسلمون فى العراق العربى بعد وقعة ذات السلاسل (١٢هـ = ٦٣٣م) وامتلكوا الحيرة، وانفتحت أبواب سوريا أمام العرب بعد معركة اليرموك، ودخلوا دمشق، وبعد أن استولوا على حمص وبعلبك وحلب وأنطاكية والقدس وقيسارية دانت سوريا كلها للعرب عام ١٥هـ = ٦٣٦م.

وفى العراق استولى العرب على القادسية ١٦هـ = ٦٣٧م وعلى عاصمة الساسانيين المدائن الواقعة على نهر دجلة، وما إن وصلنا إلى عام ١٩هـ = ٦٤٠م حتى سقطت أرض الجزيرة، وأقيمت مدينتا البصرة والكوفة، وتم القضاء الكامل على الدولة الساسانية بعد معركة نهاوند عام ٢١هـ = ٦٤٢م، وأصبحت إيران كلها ضمن بلاد الإسلام.

دخل المسلمون هراة عام ٤١هـ = ٦٦١م، وفتحوا بعد ذلك بخارى فى عام ٩٠هـ = ٧٠٩م ثم سمرقند فى عام ٩٣هـ = ٧١٢م.

أما فى الأناضول؛ حيث الجهة الشمالية، الذى لم يخضع بعد للخلافة، فقد بقى فى يد الروم، ولكن المسلمين استولوا على أرمينية وأرضروم.

أما فى شمال أفريقيا والغرب؛ فقد كان التقدم أبطأ منه فى الشرق. فبعد فتح مصر عام ٢٠هـ = ٦٤١م تقدم المسلمون نحو السواحل البربرية ووصلوا إلى أبواب مدينة قرطاجة، وبنيت القيروان عام ٥٠هـ = ٦٧٠م

لتكون عاصمة لإفريقية، ووصل المسلمون حتى المحيط الأطلسي، وعبروا البحر بقيادة طارق بن زياد وفتحوا طليطلة عام ٩٣هـ = ٧١٢م، ولم يحن عام ١٠٧هـ = ٧٢٥م حتى كان العرب فى جنوب فرنسا.

وبعد إلحاق قبرص بالممتلكات العربية عام ٢٨هـ = ٦٤٩م، وجزيرة صقلية التى ظلوا بها إلى نهاية القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادي؛ أضحت الدولة الأموية مترامية الأطراف.

وهكذا كانت الخلافة الإسلامية تضم فى ذلك التاريخ كل البلاد الواقعة بين المحيط الأطلسى ونهر السند، وبين بحر الخزر وشلالات النيل. وكان من الطبيعى أن حكومة تملك هذه الأرجاء المتباعدة إلى هذا الحد، وتحكمها حكما مركزيا، لا يمكن أن تكون طويلة البقاء.

وبدأ الانسلاخ بالأندلس؛ فأسس فيها عبد الرحمن الأموى دولة أموية فى الأندلس سنة ١٣٨هـ = ٧٥٦م. وبعده بثلاثين عاما أقام إدريس - من أحفاد على - دولة علوية فى المغرب الأقصى.

وإذا ما عدنا إلى الشرق؛ انتهت الخلافة الأموية بمقتل مروان الثانى آخر خلفاء بنى أمية هو وكل أفراد أسرته على يد السفاح أول الخلفاء العباسيين، وحلت الخلافة العباسية محل الدولة الأموية فى الشرق عام ١٣٢هـ = ٧٥٠م، وبلغ عدد خلفاء بنى العباس سبعة وثلاثين خليفة، ينحدرون من العباس عم النبى صلى الله عليه وسلم. وانتقل مركز الخلافة إلى الهاشمية ثم إلى بغداد التى بناها الخليفة المنصور عام ١٤٥هـ = ٧٦٢م، وعرفت بدار السلام وعرفت فى العملات المسكوكة بمدينة السلام.

اختلت الأمور فى الخلافة العباسية فى عهد المعتصم، واقتربت جيوش الملك الإيلخانى هولاكو من بغداد وطرقت أبوابها بعنف ، وحاصرها هولاكو فى الحادى عشر من المحرم سنة ٦٥٦هـ = ١٢٥٨م، وأجبر الخليفة – بعد استسلامه وكبار رجاله وأهل بيته – على إخراج أهل بغداد أفواجا، وإظهار الخزائن المخبأة فى قصوره، ثم أعدمه فى الرابع عشر من صفر ٦٥٦هـ = ٢٠ فبراير / شباط ١٢٥٨م.

ولكن؛ إذا كان قد تم القضاء على العباسيين فى بغداد، فقد بقيت لهم السلطة الروحية فى مصر حتى قام السلطان سليم العثمانى بضمها إلى الدولة العثمانية سنة ٩٢٣هـ = ١٥١٧م.

وخلال سنوات اضمحلال الخلافة الأموية أو الخلافة العباسية؛ قامت دويلات شبه مستقلة فى هذه المساحة الشاسعة من العالم الإسلامي.

أ- دويلات الفترة الأموية؛ من القرن الثانى إلى التاسع الهجرى = أى من القرن الثامن إلى الخامس عشر الميلادي؛

١- أمويو الأندلس ١٣٨ - ٤٢٢هـ = ٧٥٦ - ١٠٣١م :

تفرد عبد الرحمن حفيد الخليفة الأموى العاشر هشام بالأمر فى المغرب الأقصى وطالب الأهالى بالاعتراف به حاكما، وما إن حدث ذلك حتى دخل عبد الرحمن الأندلس، وأسس بها دولة عرفت أيضا بدولة أمويى قرطبة، واحتفظ خلفاء عبد الرحمن بعرش قرطبة قرنين ونصف قرن. واعتبارا من عام ٣١٧هـ = ٩٢٩م لقب عبد الرحمن الثالث بوصفه الخليفة بلقب أمير المؤمنين. وكان إلى جانب قوته وعدله وكياسته فى إدارة البلاد والأمور محبا للعلوم والفنون.

وما إن استشهد المنصور أشهر وزراء الأندلس وقواده سنة ٣٩٢هـ = ١٠٠٢م حتى تحولت بلاد الأندلس إلى ملوك الطوائف .

٢- ملوك الطوائف ٤٠٧ - ٤٧٩هـ = ١٠١٦ - ١٠٨٧م:

وكان بنو حمود فى مالقة: ٤٠٧ - ٤٤٩هـ = ١٠١٦ - ١٠٥٧م. هم أوائل من أسسوا دويلة فى بلاد الأندلس، وأهم من أعقبهم بنو عباد فى إشبيلية من ٤١٤ - ٤٨٣هـ = ١٠١٢ - ١٠٩٠م . وقد بلغ عدد الدويلات ما يربو على عشرين دويلة؛ ولئن كانت بعض هذه الدويلات الناشئة على قدر كبير من التمدن والرقى فإنها كانت قصيرة العمر. وكان بنو عباد هم أقواهم وأرقاهم، وهم قادة العرب فى الأندلس فى مقاومتهم الشديدة لغارات المسيحيين.

٣- المرابطون والموحدون؛ ٤٧٩ - ٥٤٠هـ= ١٠٨٧ - ١١٤٥م:

ما إن وصل المرابطون إلى إشبيلية بدعوة من بنى عباد حتى قهروا جيش المسيحيين، ثم رجعوا إلى أفريقيا، ولكنهم عادوا ودخلوا الأندلس واستولوا على كل ما تحت سيطرة العرب. ولما انقرضت دولة المرابطين حل محلهم أخلافهم من الموحدين، وحكموا الأندلس حتى عام ٥٤٥هـ = ١١٥٠م.

٤- بنو نصر (بنو الأحمر) فى غرناطة: ٦٢٩ - ٨٩٧هـ = ١٢٣٢ - ١٤٩٢م:

بعد اضمحلال المرابطين والموحدين حكمت دولة بنى نصر أو بنى الأحمر غرناطة أكثر من قرنين ونصف قرن. وأعادت للبلاد بعضا من مجدها القديم ولكن بسقوط غرناطة فى سنة ٨٩٧ = ١٤٩١م انقرض ما بقى

من الحكم الإسلامى بالأندلس بعد أن عاش فيه زهاء ثمانية قرون. وأخيرا تم طرد العرب والمسلمين، بل وطرد اليهود أيضا من الأراضى الإسبانية ١٠١٨هـ = ١٦٠٩م.

ب - دويلات شمال أفريقيا من القرن الثانى - حتى الثامن الهجرى = الثامن الميلادى حتى الرابع عشر:

يطلق العرب كلمة المغرب على المنطقة الممتدة من شمال أفريقيا من حدود مصر الغربية حتى المحيط الأطلسي، ويقسمونه إلى ثلاثة أقسام: المغرب الأدنى، والأوسط ، والأقصى.

ولما كانت هذه الديار بعيدة عن مركز الخلافة فقد كانت الخلافة تغض الطرف عن عدم ولاء حكام هذه الديار. وما إن توفى يزيد بن حاتم والى العباسيين فى القيروان سنة ١٧٠هـ = ٧٨٧م حتى اضطربت الأحوال فى شمال أفريقيا. ولم يبق للخلافة العباسية اعتبار من سنة ١٨٤هـ = ٨٠٠م أى نفوذ على البلاد الواقعة غربى حدود مصر. وإن كانت هذه المناطق قد شهدت دول الأدارسة فى المغرب الأقصى ١٧٢ - ٣٦٤هـ = ٨٧٧ - ٩٧٤م، والأغالبة ١٨٤ - ٢٩٢هـ = ٨٠٠ - ٩٠٩م، ثم الفاطميين الذين سيتم الحديث عنهم عند الحديث عن مصر. ثم بني زيدي فى تونس ٣٦٢ - ٥٤٣هـ = ٩٧٢ - ١١٤٨م، وبني حماد فى الجزائر ٣٩٨ - ٥٤٧هـ = ١٠٠٧ - ١١٥٢م، ثم المرابطين فى المغرب الأقصى وجزء من الجزائر والأندلس - كما سبقت الإشارة - ٤٤٨ - ٥٤١هـ = ١٠٥٦ - ١١٤٧م، ثم الموحدين ٥٢٤ - ٦٦٨هـ = ١١٣٠ - ١٢٦٩م .

جـ- مصر وسوريا من القرن الثالث - حتى العاشر الهجرى / التاسع إلى الرابع عشر الميلادي:

١- الطولونيون - الإخشيديون: ٢٥٤ - ٣٥٨هـ = ٨٦٨ - ٩٦٩م:

تشكل مصر وسوريا دولة واحدة فى معظم التاريخ الإسلامي؛ وكانت تديرهما حكومة واحدة. وقد فتح العرب المسلمون سوريا من ١٣ - ١٧هـ = ٦٣٤ - ٦٣٨م، ثم فتحوا مصر عام ٢٠هـ = ٦٤١م. وحكم مصر منذ الفتح حتى تأسيس الدولة الطولونية عام ٢٥٤هـ = ٨٦٨م أكثر من تسعين واليا من قبل الأمويين والعباسيين. وأقام أحمد بن طولون دولة مستقلة فى مصر دامت سبعة وثلاثين عاما، وعاد العباسيون إلى مصر، ولكن ما لبثت الدولة الإخشيدية التى دامت خمسة وثلاثين عاما أن أعلنت فى مصر وظلت فيما بين ٣٢٣هـ = ٩٣٥م - ٣٥٨هـ - ٩٦٩م.

٢- الدولة الفاطمية؛ ٣٥٨ - ٥٦٧ - ٩٦٩ - ١١٧١م:

قامت الدولة الفاطمية بمد نفوذها على مصر بقيادة القائد جوهر الصقلى فى زمن المعز. وأقام بها قلعة القاهرة، وكان تأسيس الأزهر فى عهد المعز أيضا. وبقيت مصر منذ ذلك التاريخ شيعية المظهر لمدة قرنين من الزمان. وفى الوقت نفسه تقريبا استولى الفاطميون على سوريا أيضا عام ٣٨١هـ = ٩٩١م وعلى حلب ودخلت مكة المكرمة والمدينة المنورة فى طاعتهم وظلتا كذلك حتى زوال دولتهم، وكان المعز قد اتخذ القاهرة عاصمة له. وفى العصر الفاطمى عظمت ثروة مصر وسوريا وكثر عمرانهما وازدهرت الفنون والتجارة فى عهدها حتى كانت نهايتها على يد صلاح الدين الأيوبى سنة ٥٦٧هـ = ١١٧١م.

٣- الأيوبيون؛ ٥٦٧ - ٦٦١هـ = ١١٧٤ - ١٢٦٣م:

صلاح الدين الأيوبى هو مؤسس الدويلات الأموية فى حملتها؛ أبوه كردى الأصل. وقد التحق أيوب وأخوه شيركوه بخدمة الأتابك نور الدين محمود الذى كان يحكم فى منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي. جاء صلاح وعمه شيركوه إلى مصر لأول مرة فى عام ٥٥٩هـ = ١١٦٤م وثانى مرة ٥٦٢هـ = ١١٦٧م لكى يقمعا الثورات المتتالية فى مصر. ثم عين العاضد آخر الخلفاء الفاطميين شيركوه وزيرا، ولما توفى ولى صلاح الدين الوزارة مكانه عام ٥٦٤هـ = ١١٦٩م. وتلقب بـ (الملك الناصر). ثم عزل العاضد وأمر فخطب للخليفة العباسى المستضىء بالله. وما لبث أن أعلن الاستقلال التام بمصر. وفى عهده حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى الذى انتشر فى مصر فى العصر الفاطمي. وبقى الحرمان على ما كانا عليه تابعين لمصر. وفى ٥٦٩هـ = ١١٧٤م بعث صلاح الدين أخاه توران شاه حاكما على اليمن. ودخل دمشق عام ٥٧٠هـ = ١١٧٤م، وصل إلى نهر الفرات ٥٧٢هـ = ١١٧٦م، واستولى على حلب ٥٧٩هـ = ١١٨٣م، وعلى الموصل ٥٨١هـ = ١١٨٥م. وأدخل فى طاعته حكام أرض الجزيرة. ثم قضى على المملكة المسيحية بالقدس بانتصاره على الصليبيين فى معركة حطين فى الرابع والعشرين من ربيع الآخر ٥٨٣هـ = ٤ تموز = يوليو ١١٨٧م. وتوفى الملك الناصر صلاح الدين فى دمشق فى السابع والعشرين من صفر ٥٩٠هـ = ٤ مارس سنة ١١٩٣م. وحكم الأفضل فى دمشق والعزيز فى القاهرة والظاهر فى حلب. ولم يكن الإخوة وأبناء الإخوة ببعيدين عن اقتسام التركة فى الولايات الكثيرة التى كانت تحت حكمه. وتشكلت الدويلات الأيوبية وشعبها على امتداد أرض الجزيرة وفى

سوريا ومصر والكرك وميفارقين وحصن كيفا. ولسوف نقدم حاشية مستقلة عن كل دويلة من هذه الدويلات عند ذكرها فى متن الكتاب.

وحكم أيوبية مصر من عام ٥٦٩ - ٦٥٠هـ = ١١٧٤ - ١٢٥٢م، وبلغ عدد حكامها أحد عشر حاكما جمع بعضهم بين حكم مصر ودمشق وانتهى حكمهم بحكم مماليك مصر. وحكم أيوبية دمشق من ٥٨٩ - ٦٥٨هـ = ١١٩٣ - ١٢٦٠م وبلغ عدد حكامها أربعة عشر حاكما. وانتهى حكمهم بحكم المغول. وكان أيوبية حلب قد حكموا من ٥٨٩ - ٦٥٨هـ = ١١٩٣ - ١٢٦٠م وبلغ عددهم ثلاثة حكام. وأعقبهم المغول على حلب أيضا. ثم أيوبية حمادة من عام ٥٧٤ - ٧٤٢هـ = ١١٧٨ - ١٣٤١م، وبلغ عدد حكامها ثمانية حكام. ثم كان من بعدهم حكم مماليك مصر. وأيوبية حمص من عام ٥٤٧ - ٦٦١هـ = ١١٧٨ - ١٢٦٢م وكانوا أربعة حكام. وانتهى حكمهم بتولى مماليك مصر. أما أيوبية ميافارقين أو الجزيرة = ميزوبوطمية ، فمن عام ٥٩٦ - ٦٥٨هـ = ١٢٠٠ - ١٢٦٠م وحكمها خمسة حكام انتهى حكمهم بسيطرة المغول. وبدأ حكم أيوبية حصن كيفا ٦٢٩هـ = ١٢٣٢م وانتهى على أيدى العثمانيين ٩٣٠هـ = ١٥٢٤م. وأيوبية اليمن الذين حكموا ٥٦٩ - ٦٢٦هـ = ١١٧٣ - ١٢٢٩ وبلغ حكامها ستة حكام أنهى حكمهم بنو رسول. وأيوبية بعلبك بدأ حكمها ٥٧٤هـ = ١١٧٨م وانتهى ٦٥٨هـ = ١٢٦٠م. وانقرضت دولة أيوبية بعلبك نتيجة للغزو المغولى سنة ٦٥٨هـ = ١٢٦٠م. ثم كانت أيوبية الكرك شرق بحر لوط ٥٨٤ - ٦٦١هـ = ١١٨٨ - ١٢٦٣م. وكانت نهاية حكم الكرك على يد السلطان بيبرس البندقدارى عام ٦٦١هـ = ١٢٦٣م وأصبح الحكم المصرى هو السائد فى الكرك.

د- سوريا والجزيرة؛ من القرن الرابع إلى السادس الهجرى/ العاشر إلى الثانى عشر الميلادى

إذا ما اتجهنا نحو آسيا فى الفترة المعنية بالدراسة، فنجد أن معظم الدول التى ظهرت فى مجموعة الدول الآسيوية كانت دولا عربية خالصة، جاءت نتيجة هجرة القبائل العربية شمالا نحو سوريا والجزيرة. وكانت هذه الدويلات العربية محافظة على تقاليدها العربية. وغالبا ما كانوا يعيشون كسائر القبيلة فى الخيام ويحيون حياة البداوة. وأهم وأشهر هذه الدويلات:

الحمدانيون في الموصل وحلب ٣١٧ - ٣٩٤هـ = ٩٢٩ - ١٠٠٣م وانقسمت إلى شعبتين: إحداهما فى الموصل والأخرى فى حلب، وأنهى حكمهم الفاطميون. وإذا كان الحمدانيون قد خرجوا من قبيلة تغلب، فإن بنى مرداس فى حلب ٤١٤ - ٤٧٢هـ = ١٠٢٣ - ١٠٧٩م كانوا من قبيلة بنى كلاب وأقاموا دولتهم فى حلب، وقضى عليهم بنو عقيل فى الموصل وما حولها عام ٣٨٦هـ وظلوا حتى عام ٤٨٩هـ = ٩٩٦ - ١٠٩٦م وهم أيضا من كبرى القبائل العربية. وظلوا يحكمون هذه المنطقة إلى أن قضى على نفوذهم سلاچقة خراسان.

كانت آمد جزءا من بلاد الحمدانيين منذ حوالى سنة ٣٢٣هـ. ثم استولى عليها البويهيون سنة ٣٦٨هـ. وبعد ذلك أسس بنو مروان دويلتهم فى آمد أى ديار بكر منذ عام ٣٨٠هـ إلى ٤٨٩هـ أى ٩٩٠ - ١٠٩٦م. وقد خضعوا للبويهيين، وبعد وفاة المنصور فى سنة ٤٨٩هـ = ١٠٩٦م استولى السلاچقة على بلادهم. وانتهت دولة بنى مروان.

ثم كان بنو مزيد فى الحلة ببلاد ما بين النهرين من عام ٤٠٣هـ = ١٠١٢ إلى ٥٤٥هـ = ١١٥٠م. وانتشر بنو مزيد فى صحارى القادسية على الساحل الأيسر لدجلة. وبنى رابع حكامهم سيف الدولة صدقة الأول مدينة الحلة لتكون مقرا لحكمه، واعترف البويهيون بهذا الاستقلال. ثم انتقل حكم بلادهم إلى بني زنكي بعد أن استولى بنو المنتفق على جزء من بلادهم.

هـ- إيران وما وراء النهر القرن الثالث إلى القرن الحادى عشر الهجرى = التاسع - السابع عشر الميلادى:

تعتبر الدول التى حكمت إيران وما وراء النهر حتى وقوع الغزو السلچوقي، فى النصف الأول من القرن الخامس الهجري، من دول عصر اليقظة الإيرانية. وساعدت الجيوش الإيرانية الخليفة المأمون - وهو ابن جارية إيرانية - فى اعتلاء سدة الحكم. وعضدته فى بسط نفوذه وحكمه.

بيد أن هذا الوضع لم يمنع ظهور دول عربية وكردية وإيلك خانية تركية فبنو دلف حوالى ٢١٠هـ ← ٢٨٥هـ = ٨٢٥ - ٨٩٨ فى الكرج والبرج من العرب ومن قواد الخليفة العباسي. وأسس القائد التركى أبو الساج ديوداد دولة "بنو ساج" التى ساد حكمها فى منطقة سيحون اعتبارا من ٢٦٦هـ ٨٧٩م وشمل حكمها الأنبار وامتد إلى آذربيجان عام ٢٧٦هـ، ثم أضيفت إليها ولاية أرمينية سنة ٢٨٥هـ = ٨٩٨م.

لقد شجع العباسيون الذين اتجهوا نحو الترك بعض قوادهم وولاتهم على تأسيس دويلات مثل "بنو طاهر" فى خراسان ٢٠٥هـ = ٨٢١م وظلت حتى ٢٥٩هـ = ٨٧٣م. وقد حكم هذا القائد وأولاده خراسان حكما مستقلا مع اعترافهم بالخليفة، وحصولهم على إذن مكتوب منه. ثم كانت دويلة

الصفاريين فى إيران نسبة إلى يعقوب بن ليث الصفار. ولاه الخليفة قيادة الجيش، ثم أصبح واليا ٢٥٤هـ وضم هراة وفارس وشيراز. وعقب زوال دولتهم ولى المنطقة السامانيون منذ عام ٢٦١هـ إلى عام ٣٨٩هـ = ٩٩٩م. وقد بسطت هذه الدولة الإيرانية نفوذها على بلاد ما وراء النهر وإيران. ثم جاء بعدهم الإيلكخانيون فى التركستان وبنو زياد على ساحل بحر الخزر من ٣١٦هـ إلى ٤٧٠هـ أى ٩٢٨ - ١٠٧٧م وكانت هذه الدويلة خاضعة للعلويين. ثم كانت دويلة "بنو خسنويه" فى الجزء الأعظم من كردستان الذى يضم همدان والدينور ونهاوند. وقضى عليهم شمس الدولة البويهي.

كانت دولة "بنو بويه" فى جنوب إيران والعراق تنتمى إلى سلالة إيرانية. وكان مؤسسها أبو شجاع رئيس قبيلة مقاتلة فى جبال الديلم. أعلن البويهيون استقلالهم بعد أن استولوا على شيراز عام ٣٢٢هـ وأقرهم الخليفة العباسى على ذلك. ثم دخلوا بغداد ذاتها فى جمادى الأولى سنة ٣٣٤هـ = ٩٤٥م. وتلقب كل من الإخوة الثلاثة بألقاب عماد الدولة، وركن الدولة ، ومعز الدولة. وتولى أحمد بالإضافة إلى لقب معز الدولة منصب "أمير الأمراء" الذى حمله العديد من الأمراء البويهيين. اقتسم الإخوة الثلاثة الحكم على المنطقة الممتدة من فارس والعراق والأهواز وكرمان والرى وهمدان وأصفهان وجميعهم من بنى بويه.

شهد عام ٣٩٨هـ = ١٠٠٧م ظهور دويلة "بنو كاكاويه" فى أصفهان وهمدان ويزد. وشهدت البصرة وخوزستان وواسط ظهور البريديون الذين حكموها حكما مستقلا إلى أن استولى عليها معز الدولة البويهى سنة ٣٣٨هـ. ٩٤٩م. كما شهدت ألموت ببلاد الديلم فرقة الإسماعيلية التى

أسسها الحسن الصباح مؤسس هذه الفرقة. وكان آخر حكامهم هو ركن الدين ابن محمد الثالث الذى حكم فيها بين ٦٥٣ - ٦٥٤هـ أى ١٢٥٥ - ١٢٥٦م وولى المنطقة بعدهم المغول.

و- السلاچقة فى غرب آسيا : (من القرن الخامس إلى الثامن الهجرى = الحادى عشر إلى الرابع عشر م)

لعب السلاچقة دورا مهما فى التاريخ الإسلامى بعامة. وكان ظهور السلاچقة عند تفتت الخلافة والعالم الإسلامى بأجمع. ولم يكن بين دول الإسلام من هم أصحاب كلمة ودور سوى الفاطميين الشيعة فى مصر أما شمال سوريا وأرض الجزيرة فكانت فى أيدى عرب منقسمين على أنفسهم، وتفتتت إيران إلى دويلات ضئيلة، يهاجم بعضها بعضا. وكانت غلبة المذهب الشيعى بين البويهيين أيضا عاملا يزيد الفرقة والتشتت. فى هذا الجو المفعم بالمآسى والتفتت والاضمحلال كان ظهور السلاچقة نعمة، وعلاجا عاجلا لمواجهة هذا الانهيار.

أقبلت القبائل السلچوقية الفتية على الإسلام بحماس، وخرجت فى كتل عريضة نحو إيران والجزيرة وسوريا والأناضول، ونتج عن ذلك إعادة توحد البلاد الإسلامية الآسيوية من غرب أفغانستان حتى البحر الأبيض المتوسط... وأثار السلاچقة الحمية الإسلامية من جديد وردوا البيزنطيين على أعقابهم، وتغلبوا على الصليبيين مرارا.

ينحدر السلاچقة من التركمان، ودخلوا الإسلام وهم فى الوادى الأدنى لنهر سيحون. حالف السلاچقة السامانيين فى حروبهم، ثم دخلوا فى خدمة بعض من الإيلك خانات. وجاء محمود الغزنوى فى عام ٤١٦هـ = ١٠٢٥م

بآرسلان بيغو إلى الهند. فعظم شأنهم واستولوا على خراسان، وانتصروا مرارا على الغزنويين أنفسهم. ويعتبر طغرل بك الذى قرئت الخطبة باسمه فى نيسابور المؤسس الفعلى لدولة السلاجقة العظام. واستقل اعتبارا من عام ٤٣٢هـ = ١٠٤٠م.. ولم تصل سنة ٤٤٧هـ = ١٠٥٥م إلا ودخل طغرل بك بغداد وأعلن سطوته على مقر الخلافة الإسلامية. وقبل أن نصل إلى عام ٤٧٠هـ = ١٠٧٧م كانت حدود الدولة السلجوقية تمتد من غرب آسيا.. من حدود أفغانستان إلى حدود الدولة الفاطمية فى مصر المحروسة. وعقب وفاة ملكشاه فى سنة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م دبت الفرقة بين الأبناء. وترتب على ذلك ظهور شعب أو دويلات سلچوقية وقد استقلت عن بعضها البعض.

كانت الشعب الرئيسة للسلاچقة هى تلك التى ظهرت سيطرتها على كرمان والعراق وسوريا والأناضول. كما حكم بعض أفراد العائلة مستقلين ومنفردين بالحكم فى أذربيجان وطخارستان. قضت بعض الدويلات السلچوقية نحبها من قبل قدوم الخوارزمشاهية. وقضى القادمون الجدد على الدويلات القائمة فى خراسان وكرمان. ثم حل الآتابكة قواد السلاچقة محلهم فى أذربيجان وفارس والجزيرة وديار بكر. وأما فى الأناضول أى بلاد الروم فقد قام ملوك الطوائف التركية وآل عثمان مقام السلاچقة.

ولما كان ما يعنينا فى هذا الإطار الزمنى هم سلاچقة الأناضول، فسوف نقدم بعض السطور عن هذه الفرقة.

ينحدر سلاچقة الأناضول أو بلاد الروم أو قونية من قتلمش بن إسرائيل آرسلان بيغو بن سلچوق. اعتلى سليمان مؤسس هذه الفرقة العرش عام ٤٧٠هـ = ١٠٧٧م. وحكم بعده سبعة عشر سلطانا، تارة فى قونية وتارة

فى سيواس حتى ٧٠٨هـ = ١٣٠٨م. وكان آخر هؤلاء السلاطين غياث الدين مسعود الثانى حين ولى السلطة للمرة الثانية فيما بين ٧٠٢ – ٧٠٨هـ = ١٣٠٣ – ١٣٠٨م، وكانت نهايته على أيدى المغـول ملوك الطـوائف ثم العثمانيين.

قاوم قليج آرسلان الأول بن سليمان الذى تولى السلطة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م الهجمات الصليبية بشجاعة. ولكن عز الدين قليج آرسلان الثانى خامس أو سادس هؤلاء السلاطين، ارتكب خطأ سياسيا كبيرا وهو مازال على قيد الحياة، إذ قسم بلاده على أولاده الأحد عشر فى سنة ٥٨٦هـ = ١١٩٠م مما أدى إلى الإخلال بوحدة هذه الدولة لأول مرة. ولكن الله قيض لها من يعيد وحدتها، إلى حد ما – إذ قام سليمان بن قليج آرسلان الذى اعتلى العرش السلجوقى بإعادة توحيد البلاد خلال فترة حكمه ٥٩٢ – ٦٠٠هـ = ١١٩٦ – ١٢٠٣م عنوة تارة وصلحا تارة أخرى. وواصل علاء الدين كيقباد الأول حفيد سليمان توسيع رقعة بلاد السلاجقة. وبلغت الدولة فى عصره أوج عظمتها.

ولكن بدأ الانهيار أولى خطواته بقبول غياث الدين كيخسرو الثانى بن علاء الدين حماية المغول سنة ٦٤١هـ = ١٢٤٣م. ففقد السلاجقة فيما بين الأبناء والأحفاد تحت النفوذ السياسى والعسكرى للمغول، ففى غرب الأناضول أيضا ظهر عدد من الأمراء الذين أطلق المؤرخون عليهم عادة اسم "ملوك الطوائف" وقد أسس هؤلاء أيضا دويلات مختلفة، وورثوا بذلك ملك السلاجقة.

ولقد فضلت أن أكتب حاشية عن أى من هذه الدويلات سواء فى جنوب شرق الأناضول أو غربه حينما يحين ذكرها فى غضون الدراسة. عندئذ تم استقلالهم، ودفعوا الجزية للمغول، وتفتت جنوب شرق الأناضول.

تدل الآلاف من الآثار المعمارية التى خلفها السلاچقة على أن الفنون الجميلة بلغت على أيديهم درجة عالية من الرقي، فأقيمت مبان جميلة حتى فى فترة اضمحلالها وخير دليل على ذلك تلك التربة التى تعتبر من البدائع المعمارية والتى أمرت خداوند خاتون بنت ركن الدين قليچ آرسلان الرابع المتوفاة سنة ٧٣٢هـ = ١٣٣١م بإنشائها فى نيكده.

* * * * *

ثانيا: الإطار الموضوعى للكتاب المترجم:

حدد المؤلف فى مقدمته الإطار الموضوعى لكتابه، إذ حصره فى التحف المعدنية التى يمكن أن نطلق عليها المدنية، والتى كانت تستخدم فى المعيشة اليومية. واستبعد كل ما هو متعلق بالآلات والمعدات الحربية أو ما يمكن أن نعتبره سلاحا كتطبيع السيوف أو الدروع أو الزرد.

كانت الساحة التى انتشر فيها الإسلام ساحات حضارات قديمة لها باعها فى الفنون؛ ففى آسيا حيث بدايات انتشار الإسلام أتقن الفنانون الإيرانيون صناعة التحف المعدنية قبل أن يتعرفوا على الإسلام. وظل لهم الباع الأطول والمكانة السامية، والقدوة فى هذه الصناعة بعد أن دانت دولتهم لراية الإسلام.

ومؤرخو الفنون يجعلون للتحف المعدنية الساسانية مسحة من القوة والعظمة. وخير دليل هو ما وصل إلينا من مفردات هذه التحف كالصوانى والأطباق الذهبية والفضية ذات الزخارف المتعددة.

وإذا كان الفنان المسلم قد ابتعد عن عمل التماثيل الآدمية لتشبهها بالأصنام والأوثان فى فجر الإسلام، وخاف أن يكون من المسرفين إذا ما تابع استخدام الذهب والفضة، فإنه قد وجد منذ القرن الأول والثانى الهجرى/ السابع والثامن الميلادى نفسه فى أدوات الحياة اليومية التى تخدم معتقداته فى الوقت نفسه؛ فكانت أباريق الوضوء، وقناديل الجوامع والمساجد ومباخرها، وشمعدانات السرايات والقصور، وطاسات وأقداح وآنية المأكل والمشرب ومرايا الزينة وأدواتها كالأقراط والأساور والكردانات والخلاخيل، وصوانى العشاء وأطباق الفاكهة والزينة، وأدوات الكتابة كالحقة والمقلمة والخطوط العربية كالكوفى والنسخ. ولم ينس الفنان المسلم المسارج والهواوين والقنينات والمشكاوات للإضاءة والطبابة وعبق الروائح والعطور الفواحة.

لقد وجد الفنان المسلم أمامه خامات بديلة عن الذهب والفضة وإن لم يرفضهما تماما، فقد وجد النحاس والبرونز والشبة والحديد والصلب والزنك والقصدير، صنع منها الفورم والقوالب والألواح والرقائق، طوعها لصنع تماثيل من البيئة كأشكال حيوانات صغيرة وطيور أليفة وغيرها كقناص مفترس، وحصان وأسد، وعقاب ونسر وتنين وغرفين وسفنكس.

لم يتورع الفنان المسلم فى طول البلاد وعرضها عن أن يستخدم طرق الصنع المتوارثة؛ كالصهر والصب والطرق ويستحدث ما يعن له من تجديدات، لم يمنعه دينه أو عقيدته أو نظام حكمه من أن يأخذ عن الآخر

البيزنطى أو القبطى أو الإسبانى أو المغربي. لقد استوعب متطلبات حضارته وعقيدته واستفاد من التسامح الذى يعيشه وصهر كل ما ورث، ووجد واستحدث فى بوتقة الفن الإسلامي.

وكما استخدم الفنان شتى الأساليب الصناعية فى عمل وصنع هذه الأدوات، فلم يتورع أو يتأخر فى تجميلها وتزيينها وزخرفتها. لم يشأ أن تكون بلا لمسة جمالية إبداعية؛ فكان بعضها محفورا، وبعضها مفرغا، بعضها مخرما وبعضها الآخر وثيق الصلة بأسلوب "النيلو". كان بعضها مطعما أو مكفتا بالذهب أو الفضة أو حتى النحاس الأصفر.

لقد ابتدع الفنان المسلم فى أرض الجزيرة أسلوب التطبيق ليزيد من قيمة التحفة، والتكفيت قوامه الحفر على سطح المعدن. وقوام الحفر هو المشاهد أو الرسوم السيمترية أو المحورة والتى كانت تتم بمعدن آخر.

استلهم الفنان من تراثه وبيئته ومن الحضارات التى ورثها شتى أنواع التكوينات الزخرفية التى حفرها أو نقشها أو حكها أو رسمها على تحفة؛ فمن الأساطير والمناقب إلى مشاهد العرش والصيد واللهو والطرب. ومن رءوس الحيوان والتوريقات النباتية إلى الخطوط والحروف والنجوم والبروج والأفلاك والأشكال الهندسية.

وإذا تذكرنا سعة الساحة الجغرافية، وأن الصناع كانوا ينتقلون طوعا، أو دعوة، أو كرها من منطقة إلى أخرى، وفى أحيان تحت وطأة الحروب والضوائق المالية أو رغبة فى أن تشملهم رعاية الحكام والأمراء والأصلاء أو حتى كبار التجار، إذا ما وضعنا كل هذا فى الاعتبار أدركنا مدى المعاناة التى يعانيها الباحث عند محاولته تحديد المنطقة أو المدينة أو المدرسة التى

أنتجت التحفة التى يتصدى لدراستها. وإذا لم يكن بدن التحفة أو أفاريزها تحمل كتابة تحتوى على التاريخ أو اسم الصانع أو المدينة.. فكم تكون المشكلة صعبة.. !

لقد استعرض الباحث الجاد الذى نترجم عمله هذا كل المعادن وطرق الصنع والزخرفة والأنواع المعدنية التى تصنع منها التحف مصنفا إياها حسب مناطقها وعصورها ومدارسها وأماكن تشتتها، مازجا بين التاريخ والفن، بين الدراسة الأكاديمية الجادة والإبداع الفنى والنقدى لكل الآراء التى سبقته، ولم يتورع عن إبداء الرأى فيما يعن له من مشكلات معتمدا فى رأيه على المقارنة التاريخية والاستنباط المدروس.

لقد تتبع الباحث مفردات تحفه المعدنية الإسلامية المهاجرة وحدد المتحف أو المجموعة الخاصة التى تضمها فى الشتات موجها شكره لإدارات المتاحف التى أتاحت له الفرصة للرؤية والاطلاع وإمداده بالصور والسماح له بالنشر. وعندما انتقل إلى الحديث عن القطع الفنية الموجودة فى المتاحف التركية المنتشرة فى ربوع البلاد، لم يتورع أن يقرن شكره بعتابه على بعض الإدارات المتحفية التى لم تمكنه من الاطلاع والدراسة أو حتى الصور؛ كل ذلك بموضوعية الباحث الجاد والأكاديمى المنصف.

وعلى الله قصد السبيل؛ فهو المعين على تذليل الصعاب، وتحقيق الآمال.

الصفصافى أحمد القطوري

مقدمة المؤلف

إن متابعتنا لتطور فن المعدن من بداية الإسلام حتى نهاية العصر السلچوقى تمتد إلى فترة طويلة تزيد عن ستمائة عام. تشمل بين صفحاتها فجر الإسلام "العصر الأموى والعباسى" والعصر الفاطمى والعصر السلچوقي. فى هذه الدراسة؛ قد تمت تدقيق الفن المعدنى فى بلدان العالم الإسلامى الممتد من أواسط آسيا حتى الأندلس؛ وتم التعريف بكل عصر ومنطقة بنماذجها الرئيسة وسماتها العامة. لقد تمت دراسة وتناول نماذج مثل الأباريق والمرايا والقناديل والشمعدانات والمباخر والهاونات والطاسات والصوانى تلك التى تكون العناصر الأساسية لفن المعدن الإسلامى كأثر معدنى. وأما السكة والإسطرلاب والدروع والأسلحة فهى خارج نطاق هذه الدراسة لكونها موضوعا مختلفا. ولقد تم تقييم كل الأعمال المعرفة - فى هذه الدراسة - من زوايا الخامات والتقنيات والقوالب والزخارف؛ واستفيد من خبراء الخطوط وقراءة النقوش فى إمكانية قراءة كتاباتها.

لقد كان السبب الرئيس فى اختيار "فن المعدن" كموضوع لهذه الدراسة؛ هو أنه لم تقم عليه دراسات كافية، بل كانت قليلة جدا بالقياس إلى الدراسات التى تناولت الفنون الإسلامية اليدوية الأخرى. وخاصة أنه لم يتم تناول الفن المعدنى فى العصر السلچوقى بعد حتى الآن، أو أنه مازالت حوله العديد من المشاكل والمسائل التى لم تناقش أو تحل بعد. فما هى التجديدات التى استحدثها الأتراك السلاچقة الذين وفدوا من أواسط آسيا فى منتصف

القرن الحادى عشر واستقروا فى العالم الإسلامى فى فن المعادن... ؟. وهل يمكن الحديث عن مدرسة فنية معدنية واضحة المعالم فى الأناضول كما هو الحال فى "مدرسة خراسان" فى إيران و"مدرسة الموصل" فى بلاد ما بين الرافدين فى نطاق فن المعادن فى العصر السلچوقي..؟ وما هى ماهية الآثار المعدنية السلچوقية الأناضولية من الناحية العددية ونوعية التشغيل، والتى تخلق قناعة حول وجود مراكز لفن المعدن المتطور فى الأناضول..؟ فعدا هذه الأمور وأمثالها التى لم يتم الوقوف على معظمها، فلم تدرس أو تقيم كذلك الخامات والملازم الموجودة فى تركيا بشكل منظم. ولم يتم البحث بعد عن الضوء الذى سنسير على هديه فى الدراسات الفنية المعدنية الإسلامية للأعمال الموجودة فى متاحفنا.

إن هدف هذه الدراسة هو دراسة وتصنيف الآثار المعدنية التى ترجع إلى العهود الإسلامية حتى نهاية المرحلة السلچوقية الموجودة فى المجموعات التركية من ناحية، وتناول المشاكل والمسائل المتنوعة لفن المعادن فى العصر السلچوقى من ناحية أخرى، ووضع النماذج الموجودة فى تركيا إلى جوار النماذج المهجرة إلى البلدان الأجنبية أمام الأعين ومناقشتها، والسعى إلى الوصول إلى نتائج واضحة فى موضوع إضافات السلاچقة إلى الفن المعدني.

أولكر أرغين صوى

دكتور فلسفة العلوم

"اكتملت هذه الدراسة فى عام ١٩٧٦

وسلمت إلى المطبعة فى عام ١٩٧٧"

شكر

إننى أتقدم بكل الشكر إلى الأستاذ الدكتور غونول أونى الذى أضاء لى الطريق طوال السنوات التى قمت فيها بهذا البحث، وإلى الأستاذ الدكتور أوقطاى آصلان آبا المحترم على مساعداته التى أمنت طبع هذه الدراسة ضمن سلسلة الآثار الفنية المعدنية التركية التى تصدرها وزارة الثقافة، وإلى المحترم أورخان أوماى مدير مطبعة التعليم القومى فى إستانبول الذى لم يدخر وسعا لإخراج طباعة هذا الكتاب على الوجه الأمثل؛ وإلى كل العاملين فى المطبعة.

كما أتقدم بالشكر إلى كل المسئولين فى المديرية العامة للمتاحف والآثار القديمة الذين سمحوا لى بدراسة الآثار الموجودة فى المتاحف التركية؛ مثل: المتحف الأثنوغرافى فى أنقرة، ومتحف ديار بكر، ومتحف حاجى بكتاش، والمتحف الأركيولوجى فى إستانبول ومتحف سراى طوپ قاپى فى إستانبول، ومتحف الآثار الإسلامية والتركية فى إستانبول، ومتحف مولانا فى قونية، ومتحف نيغده .

وكذلك أتقدم بالشكر إلى أصحاب المجموعات الخاصة؛ هـ. قوجه باش فى إستانبول، و إ. قويون أوغلى فى قونية. وإلى المسئولين عن متحف الدولة فى برلين الغربية، والمتحف البريطانى فى لندن، ومتحف آلبرت

وفيكتوريا الذين مكنونى من دراسة الملازم الموجودة سواء فى صالات العرض أو فى المخازن وأشكرهم على منحهم الإذن لى بنشر الصور؛ سواء من المتحف البريطانى، أو متحف آلبرت وفيكتوريا، وإلى إداريى متحف ڤونست آنجواندت فى ڤيينا.

كما أتقدم بالشكر إلى السيد/ محمد على ديرانجى والسيد/ إلهامى بلغين والسيد/ أركين أمير أوغلى والسيد/ محمد على أركين على الجهد الذى بذلوه فى تصوير الأعمال الموجودة فى المتاحف التركية. وإلى د. ميخائيل روجرس الذى قرأ وترجم قسما من الكتابات العربية التى ترجع إلى القرن ١٣ الميلادي، وإلى السيدة/ آيشيل ياووز التى ترجمت المطبوعات الإيطالية، والسيدة/ مدينه غراسيم التى ترجمت المطبوعات الروسية. وإلى مكتبة مجمع التاريخ التركى فى أنقرة على تأمينها الكتب الموجودة، أو تصوير تلك التى نفدت، وكذا مكتبة معهد بوربورج فى لندن، والمسئولين عن مكتبة متحف آلبرت وفيكتوريا فى لندن. وأدين بالشكر والفضل إلى كل الأصدقاء الذين لا يمكننى حصرهم واحدا واحدا هنا على الجهد الذى أضافوه إلى لكى تتحقق هذه الدراسة. فأنا أدين بالشكر لكل هؤلاء.

المختصرات المستخدمة

في الهوامش والمراجع

KULLANILAN KISALTMALAR

Arts de L'Islam	:	Paris, Orangerie de Tuileries 1971 Sergisi Kataloğu, (Paris 1971).
B S O A S	:	Bulletin of School of Oriental and African Studies, (University of London).
Handbook	:	Dimand, M. A Handbook of Muhammedan Art, (New York 1958).
Keir Collection	:	Fehérvári, G. Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, (London 1976).
Kleinkunst	:	Kühnel, E. Islamische Kleinkunst, (Braunschweig 1963).
Manuel	:	Migeon, G. Manuel d'Art Musulman, (Paris 1927).

Meisterwerke : Sarre, F. - Martin, F. R. (ed.) Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischen Kunst in München 1910, Katalog, (München 1912).

Persian Art : Grabar, O. Persian Art Before and After the Mongol Conquest. The University of Michigan Museum of Art, 1959 Sergisi Kataloğu, (Ann Arbor 1959).

Persian Exhibition : Atıl, E. (ed.) Persian Exhibition. 2500 Years of Persian Art. Freer Gallery of Art, 1971 Sergisi Kataloğu, (Washington D. C. 1971).

R. C. E. A. : Combe, E. - Sauvaget, J. - Wiet, G. (ed.) Répertoire chronologique d'epigraphie arabe, (Le Caire 1931).

Survey : Pope, A. U. (ed.) A Survey of Persian Art, (London - New York 1967).

١- المدخــل

كانت مناطق الشرق الأدنى التى شهدت تطور الثقافة الإسلامية، وفنونه العديدة، غنية بالمعادن المختلفة، وقد ترتب على ذلك، أن فنون المعادن فيها، تعود إلى عصور وأزمنة سحيقة.

إن ثمة فترات زمنية ممتدة قد تصل إلى سبعة آلاف سنة، تفصل بين الإسلام، والبدايات الأولى لاستخدام المعادن فى الشرق الأدنى. وخلال هذه المدة تعاقبت الاكتشافات المعدنية، وترتب عليها، وانبثق منها؛ تطور فن المعادن. إن الفنان المسلم لم يبدأ من فراغ؛ بل انتقلت إليه فنون المعادن وتقنياتها عبر الأجيال، والثقافات، والأزمنة. ومن الأسطى إلى صبيه عبر الساسانيين والبيزنطيين. لقد تأثر الفنان المسلم - فى البداية - بثقافات البلدان التى تم الاستيلاء عليها أو فتحها.. ولكن ما هى إلا فترة وجيزة حتى امتزجت ملكاته الإبداعية مع الروح الجديدة التى تجلت مع الدين الإسلامى وفلسفته، فأبدع فنا معدنيا خاصا به، يحمل خصائصه وذاتيته.

إن المشاعر والأحاسيس والأفكار الجديدة، قد عبر عنها برموز ونماذج مستحدثة. وكلما استلهم الفن الإسلامى من الصوفية والروحانية، ابتعد بالقدر

نفسه عن الواقعية. وفى العصر الإسلامي؛ واعتبارا من عصوره الأولى فإن النماذج والموضوعات المعروفة والمطروقة قد استخدمت من جديد ولكن حسب مفهوم جديد، وبمفردات جديدة. واتخذت الزينات النباتية طرزا وأنماطا، وتحولت إلى رسومات هندسية، وأعيد تشكيل النماذج الحيوانية، مع التركيز على قياسات العضلات، بحيث ابتعـد فيها الفنان المسلم – بقـدر طاقته – عن القياسـات الطبيعية. وكثيرا ما كان يمزج بين عنصر نباتى وعنصر حيوانى محاولا خلق عالم أسطورى جديد؛ فيه مزج بين الخيال والحقيقة، مبدعا تجديدا، وحداثة خاصة بالعصر الإسلامى.

وبالرغم من أن القرآن الكريم لا يحتوى على نواة قاطعة، ومحددة، تحرم عمل رسوم للمخلوقات الحية فإن الدين الإسلامى حرم التصوير(1)، وقد أدى هذا التحريم إلى تطور الفن الإسلامى فى نواح واتجاهات أخرى. وقد شاعت وجهة النظر هذه وروعيت(١) ، وقد حاول علماء الحديث أن يجعلوا

---

(١) لمزيد من المعلومات عن منع التصوير فى الفن الإسلامى انظر:

Ağaoğlu, M. "Remarks on the Character of Islamic Art", Art Bulletin, vol. XXXVI-3, (1954), p. 191; Barrett, D. "The Islamic Art of Persia", The Legacy of Persia, (Ed. Arsberry, A. J.), Oxford, 1953, p. 116; Christie, A. H. "Islamic Minor Arts and their influence upon European Work", The Legacy of Islam, (Ed. Arnold, T.Guillaume, A.), Oxford, 1931, p. 112; Creswell, K. A. C. "The Lawfulness of Painting in Islam", Ars Islamica, XI - XXI, (1946), p. 129 - 166; İdem. Early Muslim Architecture, Great Birtain, 1958, p. 97 - 99; Ettinghausen, R. "The Character of Islamic Art", The Arab Heritage, (Ed. Faris, N. A.), Princeton, 1944, p. 251 - 267; Kühnel, E. Islamic Art and Architecture, New York, 1966, p. 23.

أوامر النهى عن عبادة الأصنام التى وردت فى القرآن الكريم تنطبق على رسوم كل ذوات الروح من المخلوقات، وجعلوا القيام بها ذنبا. واتخذ هذا التوجه صفة التحريم القاطع منذ منتصف القرن التاسع. ورغم انبثاق فكرة تحريم التصوير فى القرون الأولى للإسلام، فإن هذا التحريم لم يطبق تطبيقا عاما، أو بصورة شاملة. فالآثار غير الدينية قد استخدمت - وفى كثرة ملحوظة - الأشكال النباتية والحيوانية فى التزيين، بل إن هناك أغطية وأغلفة وأدوات وأوانى معدنية قد عملت على شاكلة أو هيئة نماذج حيوانية. ولكن فكر وفلسفة تحريم التصوير ظلت مسيطرة على الفنان المسلم، وقد ترتب على ذلك عدم تطور فن محاكاة الطبيعة بشكل طبيعي. وكانت الآثار، والأعمال، والمفردات الفنية التى اتخذت من الهياكل زينة لها، فى بداية العصر الإسلامي، تلفت الأنظار بسطحيتها، وعدم انسجامها؛ فالهروب من البعد الثالث قد قلل من الشخصية الحيوية للنموذج، واستخدمت هذه الهياكل المتدثرة فى ملابسها أو التى ضاعت فى ثنـــاياها كنوع من الزينة أو الحلية أو عنصرا من عناصر الحكاية فقط.

من الثابت أن "الخط" فى الفن الإسلامى قد اكتسب أهمية منذ العصور الأولى للإسلام، فالخط المستقيم أو المتعرج أو الحلزونى يمكن مده أو امتداده فى شتى الاتجاهات إلى مالا نهاية، وربما تطورت الرسوم الهندسية التى تمثل امتداداته اللانهـــائية، وإذا مـــا وضعـــنا عناصره المختـــلفة؛ كالمربع أو المثلث أو الدائرة أو الشكل السداسى والثمانى بجانب بعضـــها البعـــض، أو فوق بعضها، أو بشكل متداخل فإنها تخلق تشكيلات يصعب حلها أو فهمها بسهولة.

كما أن فن الخط، الذى يعتبر تجسيدا لفن الزيج أو الخطوط المستقيمة والمنحنية والمتوازية، قد تطور تطورا مفاجئا فى العصور الإسلامية. وقد لعبت هذه الأشكال الخطوطية دورا مهما فى ظهور فن الخط الكتابى فى الإسلام. وقد لعب هذا الخط دورا دينيا؛ بارزا فى التواؤم، والفهم، والتذوق لفن الخط الإسلامي. فالأوامر المنزلة فى القرآن الكريم، قد استخدم الخط فى إبرازها، وعمل تشكيلات خطية منها؛ تتفق مع معانى الكلمات ومآلها اللغوى حينا والدينى أحيانا أخرى. ولما كان القرآن عربيا، فقد اكتسب الخط العربى سموا ورفعة. واستحدثت فيه أنماط وأشكال جديدة فى زمن قياسي؛ فالكتابات والخطوط قد استخدمت بشكل واسع النطاق فى تزيين الآثار والأعمال المعدنية كالميداليات والمفرنشات. وكان الخط العربى وأشكاله الفنية كعنصر من عناصر التزيين الإسلامى يعد واحدا من أهم عناصر التجديد الذى استحدثه الإسلام[٢].

إن التجديدات والتغييرات التى جاءت مع الإسلام، قد عبرت عن نفسها أيضا فى تزيين الأعمال المعدنية. وكان تزيين السطوح والذى ابتعد عن الطبيعية، كما هو الحال فى كل فروع الفن الإسلامي، قد أبرز شخصيته بشكل واضح فى فنون المعادن واكتسب لنفسه خصوصية تجعله مميزا عن فنون القرون السابقة، وكذلك عن الفنون المسيحية فى العصور الوسطى.

---

(2) Christie, A. H. op. cit., p. 113; Kühnel, E. op. cit., p. 23; Pope, A. U. -Ackerman, P. "A Survey of Persian Ornament", A Survey of Persian Art, (Ed. A. U. Pope), (12 volüm), vol. VI., London - Now York, 1967, p. 2710; Sceratto, U. Metalli Islamici, Milano, 1966, p. 10.

إن الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى، زيادة على فروق الأسلوب التى تجعلها مختلفة عن أعمال العصور الوسطى المسيحية، قد اختلفت أيضا فى بعض المناحى الأخرى؛ فعدا بعض الأسبلة والششم وتزيين العرش، فإن الفن الإسلامى لم يعرف التماثيل المعدنية الكبيرة، أو أقواس النصر المعدنية أو الهياكل التى تجسد الانتصارات كما هو الحال فى العالم المسيحي. إنما أعطى نفسه أكثر من ذلك للأعمال ذات الأحجام الصغيرة، والتى يمكن استعمالها واستخدامها فى الحياة اليومية كالشمعدانات والأباريق والأطباق والصوانى المعدنية(٣). وكانت الأعمال المعدنية التى برزت فى فن المعادن الإسلامى فى العصور الوسطى عبارة عن أعمال معينة أنتجت خصيصا بناء على طلب السلاطين أو الأمراء والبكوات وعلية القوم، وهذه الأعمال حتى لو كانت تحمل ماهية الاستخدام اليومى، إلا أنها كانت قطعا فنية تحمل من الثراء والفخامة ما يعكس حياتهم المترفة، ويداعب أذواقهم الشخصية.

وكما كانت هذه القطع تصنع من مواد غالية الثمن، وتتطلب مهارة عالية من ناحية التكنيك والتقنية، فكانت هى وكل نتاج الفن المعدنى فى العصر الإسلامى تعكس قيمة فنية عالية، وتبين الوضع الاجتماعى المتميز لأصحابها. وقد كانت هذه الأعمال التى صنعت بحب وبعناية فائقة تحمل كتابات، ومن هذه الكتابات البديعة، يمكن أن نعرف فى عهد أى سلطان

---

(3) Barrett, D. op. cit., p. 116; Grabar, O. Persian Art Before and After the Mongol Conquest, The University of Michigan Museum of Art, 1959 كاتالوج معرض عام Ann Arbor, 1959, p. 14 - 15; Harari, R. "Metalwork after the Early Islamic Period", Survey, vol. VI., p. 2471.

صنعت، أو فى أية مناسبة، أو ما هو الحدث الذى تخلده، أو من هو الأمير أو العظيم الذى طلبها، وكانت هذه النماذج القيمة، والتى تحمل ماهية الذكرى قد طلبت لكى تعرض فى سرايات السلاطين والأمراء وفى قصور النبلاء والبكوات كرمز على قوتهم وقدرتهم أو أنها كانت تحفظ فى خزائن العائلة كتحف ثمينة.

وكانت هناك خصوصية أخرى، تفرق بين الأعمال المعدنية فى العصور الإسلامية وبين النماذج المسيحية فى العصور الوسطى، ألا وهى أنها لم تكن تحمل سمات دينية. ولم يتطور فى العالم الإسلامى فن يمكن أن نطلق عليه "فن الجامع" فى طراز ونمط "الفن الكنائسي" الذى نما وتطور فى الغرب. فلما كانت المراسم الدينية فى الإسلام فى غاية البساطة، ولم تتطلب أشكالا مادية تعكس العقائد الدينية، فقد نتـــج عن ذلك أننا لم نصـــادف فى الجوامع أو المساجد آثارا كتلك التى نصادفها فى الكنائس كتماثيل الأنبياء، وهياكل القديسين والقساوسة، والأشياء المتعلقة بالاحتفالات الدينية كالمباخر، وصناديق حفظ الأيقونات وأطباق القرابين المقدسة، وما نصادفه من أشياء فى الجوامع مثل الرحلة أو القناديل، والشمعدانات، والثريات التى لم تكن تستخدم فى الاحتفالات أو المراسم الدينية فقط، بل هى من متطلبات الأعمال الدينية، وقد وضعت لتسهيل أداء هذه الوظائف الدينية، ومن الممكن أن تكون هذه الآثار والنماذج تخص أعمالا مدنية[٤].

إن ما وصل إلى يومنا هذا من الأعمال الفنية المعدنية الإسلامية، يعد جزءا يسيرا جدا؛ فبعض هذه الأعمال التى تغير أصحابها، وتغيرت أماكنها

(4) Harari, R. op. cit., p. 2472 - 2473.

عدة مرات، طوال هذه القرون قد ظلت فى الممالك الإسلامية، وبعضها الآخر، بل أغلبها قد حملها – منذ العصور الوسطى – المبشرون والحجاج والرحالة والتجار والصليبيون الذين وفدوا من الغرب إلى البلدان الإسلامية، وتكدست بها خزائنهم ومتاحفهم.

إن الأعمال التى خرجت من العالم الإسلامى وأراضيه، ظلت لسنوات طويلة خبيئة فى خزائن الكنائس، ومخازن المتاحف حتى نسى قسم منها. ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادى الثالث عشر الهجري، وبداية الاهتمام، والإحساس بالرغبة فى العناية بالأعمال المعدنية التى تعود إلى العصور الإسلامية، بدأ يطفو على السطح من جديد، وبعد أن اتضحت القيمة الفنية، والأهمية العلمية لهذه الأعمال، فقد أخرجت تلك النماذج والأعمال الدفينة فى بلدان الغرب إلى صالات العرض، وواجهات المتاحف. وخلال سنوات هذا القرن الأخير، افتتحت المعارض الفنية التى تعرض التحف الفنية المعدنية الإسلامية فى المدن الأوروبية الكبيرة فى العديد من المناسبات وبهذا الشكل أمكن تجميع تلك الأعمال المتناثرة هنا وهناك، كما أمكن تقديمها إلى الكتل العريضة والتعريف بها[٥].

أما الأعمال التى ظلت باقية فى البلدان الإسلامية، فإن بعضها ظل مستعملا فى الأماكن التى تواجدت فيها مثل المساجد، والتكايا، والمزارات والمقابر ولسنوات طويلة. وبعد العهد الجمهورى فى تركيا[٦]، وكما حدث فى

---

(5) İbid., p. 2477.

(٦) لمزيد من التفاصيل حول ما يتعلق بغلق التكايا والزوايا والأضرحة عام ١٩٢٥، ونقل الآثار التى كانت بهذه المنشآت إلى المتاحف انظر:

Koşay, H. Z. "Tekke ve Türbeler Kapandıktan Sonra", Güzel Sanatlar, Sayı VI., İstanbul, (1949), p. 1 - 5.

معظم البلدان الإسلامية، فقد تم تجميع وعرض وتشهير العديد من الأعمال الفنية المعدنية فى معارض المدن الإسلامية الرئيسة.

وإذا ما نظرنا إلى هذه الأعمال الفنية المعدنية، التى وصلت إلينا، سواء ضمن المجموعات الغربية، أو ضمن مجموعات العالم الإسلامي، نظرة كلية شاملة، لأمكن بسهولة متناهية التفرقة بينها، وبين تلك الأعمال التى ظهرت فى العصور التى سبقتها، أو حتى تلك التى عاصرتها وظهرت تحت تأثير ثقافات أخرى، وذلك لشخصيتها الإسلامية الواضحة. ولكن إذا ما حاولنا تصنيف الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى داخل نطاق الفنون الإسلامية عامة، وإذا ما حاولنا البحث عن خصوصية كل منطقة، أو عصر، وإرجاعها إلى فترة تاريخية معينة، أو إلى مركز بعينه، فإننا سوف نصطدم بصعوبات جمة. والسبب الرئيسى فى ذلك، هو عدم ظهور فوارق كبيرة وواضحة بين الأعمال والأشغال الفنية المعدنية الخاصة بالفترات التاريخية المختلفة، والمناطق الإسلامية المتعددة. فمثلا الأعمال الفنية المعدنية التى استوحيت من الهياكل الحيوانية، وتعود إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر فهل هى تعود إلى الفاطميين أو إلى سلاجقة إيران.. ؟ وهل أى عمل يعود إلى العصر السلجوقى هو من نتاج سلاجقة إيران، أو من نتاج سلاچقة العراق والشام أو من إبداعات سلاچقة الأناضول.. ؟ فليس من الممكن إصدار حكم أو قرار من النظرة الأولى.

إن الإمبراطورية الإسلامية التى امتدت من أواسط آسيا حتى الأندلس "إسبانيا"، ورغم التمزق السياسى الذى بدأ يعتريها منذ القرن التاسع الميلادي/ الثالث الهجرى، فإن الجماعة الإسلامية قد ظلت وحدة واحدة مرتبطة

بالإسلام فى كل العصور، وبوحدة الثقافة والدين الإسلامى الذى أمن المعابر والروابط بين المجتمعات والمناطق والموروثات المختلفة، فحتى لو اختلفت العصور، والمناطق والخامات والتقنيات، فإن تزيين الفن الإسلامى ظل كامنا فى روحها(٧).

إن استمرارية وحدة الثقافة الإسلامية، وديمومتها، قد لعبتا دورا مهما وفاعلا فى هجرة الفنان المسلم(٨)؛ ففى العصور الوسطى كان الفنانون، والتجار، ورجال الفكر والدين، يرحلون إلى المناطق والديار التى يرون فيها إمكانات العمل والإنتاج أكثر رواجا وملاءمة. كما كان المهرة من الفنانين والمبدعين وحتى الأسطوات يغيرون أماكن إقامتهم بسبب الاستيلاء أو الضم، أو الفتح، ويتابعون عطاءهم الفنى فى ركن آخر من أركان العالم الإسلامي، وتحت رعاية وحماية راع فنى آخر. وقد أمنت رحلة المبدعين هذه وهجرتهم، انتقال الثقافة والتذوق والمستوى الفنى الرفيع من منطقة إلى أخرى، وقد أدى هذا بدوره إلى تقليص الفوارق والخصوصية التى قد تبدو بين المناطق(٩).

كما أن عدم وضوح الفوارق الأسلوبية فيما بين النماذج المتوفرة للمناطق الجغرافية، والعصور التاريخية المختلفة يجعل عملية التصنيف

---

(7) Kühnel, E., op. cit., ص. 23.

(٨) فيما يتعلق بهجرات الفنانين انظر:

Ettinghausen, R. "Interaction and Integration in Islamic Art", Unity and Variety in Muslim Civilization, (En. Grunebaum, E.), Chicago, 1955, p. 110 - 113.

(9) Harari, R., op cit., p. 2467.

صعبة إلى حد ما، ويزيد من هذه الصعوبة عدم وجود نماذج واضحة لكل عصر وطرز بالقدر الكافي. وعلى الرغم من أن النماذج المعدنية غير قابلة للكسر كالزجاج والسيراميك، ويمكن الاحتفاظ بها كأشياء ذات قيمة؛ فإن النماذج التى تخص بعض العصور والمناطق المعينة نادرة وقليلة جدا. أما بعض النماذج ذات النمط المعين والتى يمكن البحث فيها عن مصادر العصور الوسطى فهى معدومة تماما، وغير موجودة البتة[١٠]. إن الخامات والمواد التى بقيت حتى يومنا هذا، تمثل نسبة ضئيلة جدا، بالنسبة لآلاف الأعمال التى أنتجت وأبدعت فى عصور إسلامية مختلفة. والسبب الرئيسى فى ذلك، هو أن هذه الأعمال قد صنعت من مواد وخامات معدنية يمكن وضعها فى البوتقة وصهرها وإعادة استخدامها مرة أخرى.

وخلال فترات الاستيلاء والغزو، تعرضت الأعمال المعدنية للسلب والنهب، وفى كثير من الأحيان كانت القوة التى تتمكن من فرض سيطرتها ونفوذها، تصهر النماذج والأعمال الخاصة بالعصور السابقة عليها، وتأمر أن تُصنع منها نماذج وأعمال تتفق وأذواقها، وتعكس أغراضها وسياساتها هي. ولما كانت الأعمال المعدنية تتعرض لتغير "موضاتها"، فقد ألقى بالكثير منها فى البوتقات وصهرت وأعيد تشكيلها.. ومن حين لآخر.. كانت بعض النماذج المزينة بتشكيلات فيجورية أى هياكل شخصية تتعرض لغضب الحكام المتعصبين[١١].

(10) İbid., p. 2478.

(11) İbid., p. 2177.

إن عدم وجود قسم من النماذج التى تمثل المناطق والعصور المختلفة فى أيدى الباحثين اليوم لمن الأمور التى تصعب تتبع التطور الذى لحق بفنون المعادن الإسلامية، ويجعل من عملية تصنيفها الدقيق داخل هذا التطور المتدرج لمن أصعب الأمور، ويجعل وضعها فى مكانها الصحيح من هذا التطور أمرا فى غاية الصعوبة. ورغم الصعوبة المشار إليها آنفا فى عملية تصنيف الآثار الفنية المعدنية حسب العصور الإسلامية، فإنه إذا ما درست هذه الأعمال جيدا، من ناحية المواد المستخدمة، والتكنيك، والقوالب والأشكال وطرق التزيين المنظم، لكل على حدة، لأمكن التوصل إلى فوارق العصر والبيئة والمنطقة التى تفرق بين هذه النماذج المتاحة، بل وأمكن إرجاع بعض هذه الأعمال إلى تواريخ أو إلى مراكز معينة بعينها.

كما أن الكتابات والخطوط التى كانت تستخدم بشكل متواتر فى تزيين الأعمال المعدنية من الممكن أن تساعد الباحثين فى عملية التصنيف هـذه، إلا أن هذه الكتابات، لما كانت فى أغلبها من ذلك النوع الذى يمكن أن نطلق عليه "الأمنيات الطيبة" حيث كانت تتمنى لصاحب العمل؛ العمر المديد، والبركة والنجاح، فإنها لم تكن تعـطى أى معلومـات عن أصـل العـمل أو صاحبه ومنشئه. ولكن هذه الخطوط، والكتابات التى استخدمت بهدف ديكورى فقط، من الممكن الاستنباط من أسلوب كتابتها عصر الأثر أو حتى المنطقة التى أنتجته.

ففى ثنايا هذه الكتابات التى احتلت مكانا فوق الأثر المعدني، يمكن أن يلتقط الباحث تاريخا يلقى الضوء على أصل الأثر، أو اسم الحاكم الذى طلب هذا العمل أو كنيته أو لقبه، أو يمكن أن يجد الباحث توقيع الصانع أو الكاتب

الذى عاش فى عصر محدد. ومن المؤسف؛ أن هذه الأعمـــال المـــؤرخة، أو تلك التى يمكن تأريخها ليست كثيرة بالشكل الكافي، فمن بين الآثار الموجودة تمكن د. هرارى و ج. وايت من تثبيت مائة قطعة فقط، بينما استطاع د. س. رايس أن يثبت مائتى قطعة تعود إلى ما قبل سنة ١٣٥٠م = ٧٥١هـــ من تلك القطع المؤرخة أو تلك التى يمكن تأريخها [١٢].

والقليل النادر من تلك النماذج المؤرخة، أو تلك التى يمكن تأريخها من القطع المعدنية مذكور عليها اسم المدينة التى صنعت بها. وهناك من الآثار التى وصلتنا اليوم، وترجع إلى ما قبل سنة ١٣٥٠م تسع قطع معدنية فقط موجود عليها اسم المدينة [١٣]. وحتى لو لم يكن اسم المدينة قد ذكر فى الكتابات المنقوشة عليها، وذكر بها اسم لأمير أو أتابك ممن ساد حكمهم على هذه المنطقة، فإنه يمكن الاعتماد على هذه المعلومة، والتوصل إلى تخمين قريب من الصواب لاسم المكان الذى أبدع فيه. ومثال ذلك مجموعة من الآثار المعدنية مذكور عليها اسم بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ – ١٢٥٩م = ٦٣١ – ٦٥٨هـــ) أتابك الموصل، وهذا احتمال قوى جدا لصنعها فى الموصل.

---

(١٢) لمزيد من المعلومات حول قائمة النماذج التاريخية أو التى يمكن أن تكون تاريخية انظر:

Harari, R. op. cit., p. 2470, dipnot 1 , p. 2519 - 2526; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - V", Bulletin of School of Oriental and African Studies, vol. XVII - 2 (1955), p. 206, dipnot 1; Wiet, G. Catalogue Genéral du Musée Arabe du Caire. Objects en Cuivre, Cairo, 1932.

(١٣) حول قائمة النماذج التى عليها أسماء مدن انظر:

Rice, D. S. op. cit., s. 206 - 207.

وهناك نماذج موجودة أيضا فى الموصل، وعليها أسماء أمراء سوريا الأيوبيين وصنعت فى آتيليهات أى معامل ومراسم أو ورش حلب أو الشام.

إن تلك النماذج المعروفة على أنها "قطع تاريخية" مؤرخة أو يمكن تأريخها أو معروف مكان صناعتها، والموزعة على شتى المجموعات أو (الكليكسيونات) العالمية فى دول عدة من العالم، تعتبر نوعا من أنواع أحجار درج سلالم فى تطور فن المعادن الإسلامية. وأنها بما تحتويه من بصيص يلقى الضوء على الزمن الذى تعود إليه أو المكان الذين أنتجت فيه، يمكن أن تساعد الباحث فى عملية التصنيف المنوه إليها(١٤).

إن تصنيف تلك النماذج التى لا تحتوى على أى مؤشر عن مكان الصنع، أو ليس بها معلومات فى كتاباتها، أو خطوطها التزيينية عملية صعبة المنال. أما هذه الآثار التى سميناها "أحجار سلالم" فمن الممكن دراسة النماذج المتوفرة ومضاهاتها ببعضها البعض من ناحية المواد المستخدمة أو الشكل أو تقنية النقش والتزيين وموتيفاتها المستخدمة للوصول إلى نقطة التقاء من الممكن أن تؤدى بنا إلى تصنيف عام.

إن عملية التصنيف هذه يمكن أن تتم على أساس تجميع الأعمال المعدنية للعصور الإسلامية تحت مجموعتين رئيستين: آثار متقاربة من الناحية الزمنية، وآثار متشابهة من ناحية مناطق الصنع. ثم يعاد تصنيف تلك التى صنفت زمنيا ومكانيا إلى مجموعات متشابهة من ناحية مواد الصنع، ومجموعات متشابهة من ناحية الشكل أى "الفورمة" ومجموعة متشابهة فى

---

(14) Lane - Poole, S. The Art of the Saracens in Egypt, London, 1886, p. VIII.

تقنية التزيين وأخرى متشابهة القوالب وأنواعها. وإذا ما تم تصنيفها سواء على أساس مواد الصنع، أو تكنيك الزينة، أو القوالب، فإن ذلك يساعد ويؤدى فى الوقت نفسه إلى تصنيف النماذج الموجودة على هذا النسق حسب زمانها ومكانها. ولهذا السبب، فربما يؤدى هذا الشكل المصنف حسب الزمان والمكان إلى تداخل القطع فى بعضها، أو عدم تواؤم بعضها مع البعض الآخر. وانطلاقا من هذا، فإن محاولة تطويع المواد المستخدمة، والإمكانات التقنية من أجل تأمين وحدة مصطنعة بين هـــذه الأقسام، ليس من الصـــواب فى شيء.

إن الأعمال الفنية المعدنية التى طبقت أسلوبا واحدا، واتبعت نفس تكنيك الزينة لتشكل مدرسة معينة. ولكن هذه المدارس لا تظل مرتبطة فى كل حين بعصر معين أو منطقة بعينها. فأحيانا نرى تطور مدرستين فنيتين بجوار بعضهما البعض فى الزمان نفسه والمكان نفسه كما حدث فى خراسان فى العصر السلجوقي. وأحيانا ما ترحل مدرسة ما متخطية حدود زمانها ومكانها الذى نشأت وتطورت فيه. وإن أجمل نماذج للفنون المعدنية الإسلامية من ناحية التزيين، وتكنيك نقش المعادن لهى تلك التى أبدعت من قبل الفنانين الموصليين فى عهد الزنكيين الذين اشتهروا بحماية الفنون العظيمة والفنانين الكبار فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى = السابع الهجري. ولكن تكنيك وأسلوب الموصل لم يظل تكنيكا أو أســـلوبا خاصا بالموصـــل أو حتى ميزوبوطاميه فى النصف الأول من هذا القرن. فالأعمال المنسوبة إلى مدرسة الموصل ومرتبطة بها قد صنعت فى سوريا ومصر والأناضول وفى إيران اعتبارا من عصر الإيلخانيين.

ويتضح من الكتابات الموجودة على بعض نماذج الآثار المعدنية الخاصة بالقرن الثالث عشر الميلادى = السابع الهجرى أن بعض الأسطوات الموصليين الذين يستخدمون توقيع "الموصلي" نسبة إلى الموصل[١٥]، قد رحلوا إلى مناطق خارج الموصل، وعملوا تحت حماية ورعاية أمراء هذه المناطق. فعلى إبريق[١٦] مزين بنقوش حسب تكنيك الحفر "القاقمه" أى الترصيع توجد كتابات تذكر اسم الملك الناصر يوسف (١٢٣٧- ١٢٦٠م = ٦٣٥- ٦٥٩هـ) آخر الأمراء الأيوبيين فى سوريا، وتحدد أن "هذا الأثر قد صنع فى مدينة الشام سنة ١٢٥٨ - ١٢٥٩م = ٦٥٧ - ٦٥٨هـ من قبل الأسطى محمد بن حسين الموصلي[١٧]، ويتضح من هذه الكتابة أو من الكتابات المشابهة التى تأخذ مكانها على بعض الآثار المملوكية التى تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، أن الآثار ذات الأسلوب الموصلى والتى تحمل توقيعات لأسطوات موصليين ومنتشرة خارج نطاق بلدان مزوبوطامية كلها قد صنعت فى مسابك وآتيليهات غير موصلية.

---

(١٥) تستخدم كلمة (النسبة) بمعنى المنطقة أو المدينة التى نشأ فيها الأسطى.

(١٦) سوف يتم التعليق على هذا الإبريق - الموجود فى متحف اللوفر (Louvre) - فى قسم : "Mezopotamya-suriye"

(١٧) انظر كاتالوج معرض عام

Arts de L'Islam. Orangerie des Tuileries, 1971, Paris, 1971, Kat. no. 151; Dimand, M. "Metalwork", A Handbook of Muhammedan Art, New York, 1958, p. 148.

وكما سنرى، فحتى النماذج التى تسجل كتاباتها أنها "لأسطى موصلي" سيتضح بالقطع أنها لا تمت لأتيليهات الموصل وورشها بأى صلة. ولذلك فإن الباحث فى تصنيف الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى، يجب عليه أن يكون فى منتهى الحذر عند تعيين أو تحديد المناطق الخاصة بالنماذج التى تعود إلى تلك الفترات التى يكثر فيها ترحال وهجرة الفنانين مثل القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين.

٢- المعادن والتقنيات الرئيسة المستخدمة فى الفنون الإسلامية المعدنية

أ- المعادن

إن تقنيات فن المعادن قد سادت فى خط متواز فى التطور مع اكتشافات المعادن، ودراستها، والوقوف على خصائص، وخصوصية كل من المعادن المكتشفة والمستخدمة فى هذه الفنون. ولقد كان كل كشف معدنى يتحقق فى العصور القديمة، يفتح الطريق أمام ميلاد تكنيك جديد أو تقنية جديدة فى فنون المعادن.

وصانع التحف المعدنية، أو الفنان المبدع فى هذا المضمار، كان عليه أن يتعرف جيدا على الخامات التى سيشتغل عليها، وأن يكون على مقدرة فائقة فى اختيار التقنية التى تتلاءم مع خصوصيات المعادن التى يستخدمها، أو فى اختيار خاماته التى تتوافق مع التكنيك الذى اختاره لعمله الفني.

وقد اتضح من الدراسات التى أجريت أن الفنانين والمبدعين المهرة فى العصور الإسلامية كانوا على دراية تامة بكل أنواع المعادن، وتقنيات الفنون

المعدنية التى تتلاءم مع تلك المعادن، وأنهم كانوا على علم بكل التفاصيل المتعلقة بهذه الخامات، وعلى مقدرة دائمة وفائقة على اختيار أنسب المعادن للطريقة الفنية والتكنيكية التى سيطبقونها.

إن وقوف الباحث - الذى سيدرس تكنيكيات فنون المعادن - على خصائص المعادن ومميزات كل منها على حدة، لمن الأمور المفيدة للغاية؛ فإن معرفة خصوصيات الخامات المستخدمة، تساعد على فهم كيفية تطور التقنيات من ناحية، ومن ناحية أخرى تساعد على تخمين، وتوقع، أى الخامات قد استخدمت فى الأعمال المنفذة طبقا للتقنيات المطبقة.

إن أهم المعادن المستخدمة فى فنون المعادن الإسلامية هى : الذهب، والفضة، والنحاس، والبرونز الذى هو عبارة عن سبيكة من النحاس والقصدير، والشبة: أى النحاس الأصفر؛ الخليط من النحاس والزنك. أما الحديد والصلب فقد كانا أكثر استخداما فى صناعة الأسلحة والمعدات. وكان استخدام الرصاص شائعا فى لحام، وصهر، وتنقية المعادن الأخرى؛ كاستخلاص الذهب، والفضة. أما الزئبق فكان يستخدم فى التذهيب، والزخرفة، والتزيين، وتحلية المعادن.

كانت الخامات السابقة معروفة كلها، بل ومستخدمة فى بلدان الشرق الأدنى وأراضيه فى عصور ما قبل الإسلام.... إذ كان المعدن يسخن، ويصهر، ويشكل، وينقى من الشوائب الأخرى، كما كان يطرق.. ويخلط بالمعادن الأخرى للوصول أو الحصول على سبائك جديدة. وقد تم تطبيق تقنيات متعددة للحصول على أعمال معدنية، بل وتم تزيينها وزخرفتها لأول مرة فى مناطق الشرق الأدنى وبلدانه. وجربت هذه المعادن كلها واستخدمت، بل وتطور استخدامها فى هذه المناطق.

المعادن موجودة فى الطبيعة؛ إما على شكل فلزات طبيعية، أو على شكل جوهر. ويطلق على المعادن الموجودة على شكل فلزات "معادن طبيعية"، أما الصخور التى توجد بها معادن فى حالة اتحاد وتداخل كيميائى فيطلق عليها "جوهر". فالذهب معدن طبيعي، أما الفضة والنحاس والحديد فهى موجودة على كلا الشكلين؛ معدن طبيعى أى فلزات.. وجوهر [١٨]. أما الرصاص والقصدير والزنك والزئبق فهى معادن تستخلص عن طريق صهر وتصفية الجوهر.

وأول ما اكتشف من المعادن؛ كان المعادن الطبيعية[١٩].

١ - الذهب:

إن الذهب الموجود بشكل منتشر فى الطبيعة، هو واحد من أوائل المعادن التى تم اكتشافها واستخدامها فى الشرق الأدنى القديم. وإذا كان تاريخ اكتشافه غير معروف بالتحديد، فمن الثابت أنه قد استخدم كزينة بسيطة منذ الألف الخامس أو حتى الألف السادس قبل الميلاد.

الذهب يوجد فى مجارى الأنهار الجبلية، أو بين الترسبات على شكل سبائك صغيرة أو على هيئة رماد وفتات. والذهب النقي، ببريقه ولونه البراق

---

(18) Parr, J. G. Man, Metals, and Modern Magic, Cleveland, 1958, p. 6; Tylecote, R. F. Metallurgy in Archaeology, London, 1962, p. 1.

(19) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting, Smelting, and Alloying", History of Technology, (Ed. Singer, C.) vol. I. Oxford, 1956, p. 572.

غالبا ما يرى بالعين المجردة أو تصطدم الأشعة المنعكسة بالعين العادية(٢٠). كما يوجد الذهب على شكل عروق داخل الصخور والطبقات الجبلية عدا وجوده فى بواطن الوديان والأودية. ومن أجل الحصول على الذهب الموجود فى الصخور والأحجار، تكسر الصخور أولا على شكل قطع أو مكعبات بالشواكيش ثم تنعم إلى أن تتحول إلى رماد أو غبار. وهذا التراب أو الغبار المختلط فيه الذهب بالمعادن الأخرى، يغسل على طبليات خشبية فى مياه ضحلة جدا، ولما كانت كثافة الذهب أثقل من المعادن الأخرى، فإنه يتراكم فى القاع، أما الخامات والمواد الأخرى العالقة والطافية على السطح فإنها تنساب مع المياه وتذهب(٢١).

وعلى مدى القرون الماضية كان الذهب يستخلص من ركام الصـــخور أو من مجارى الأنهار والوديان بهذه الطريقة البسيطة والبدائية والتى كانت تسمى "غسيل الطبالي".

إن الذهب ليس معدنا نقيا، بل دائما ما تشوبه بعض المعادن الطبيعية الأخرى وتختلط به فى الطبيعة مثل الفضة والنحاس والحديد(٢٢).

إن أهم وسيلة لاستخلاص الذهب، وتنقيته من الشوائب، أو الخامات والفلزات الأخرى، والتى اكتشفت منذ العصور القديمة، واستمرت مستعملة فى العصور الوسطى هى "الصهر" أى فصل الذهب عن طريق صهر،

---

(20) Parr, J. G., op. cit., p. 7.

(21) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 580 - 581; Idem. Studies in Ancient Technology, vol, VIII, Leiden, 1964, .p 24.

(22) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 581.

وإذابته مع الرصاص فى بوتقة واحدة خاصة بذلك. وكان الذهب المتداخل والمختلط بالمعادن الأخرى، يخلط بمعدن الرصاص فى بوتقة خاصة من نسيج إسفنجي، ثم يذاب أى يصهر، ثم تعرض هذه السبائك المنصهره للتيار الهوائي، ولما كان الذهب ليس أوكسيدا، والرصاص سريع الاختلاط والتوحد مع الأوكسجين، ولذلك ما إن تعرض هذه السبائك المنصهرة للهواء أو ينفخ الهواء عليها فى البوتقة حتى يتأكسد الرصاص، وتتحد الفلزات الأخرى الموجودة مع الأوكسجين، وتكون جروفا. بعض هذه الجروف تمتص من قبل ثقوب جدار البوتقة، والبعض الآخر يطفو على السطح كالزبد. وكلما ظهر الجروف أو صعد إلى السطح يجمع، وفى النهاية تبقى سبائك الذهب فى قاع البوتقة. وأحيانا ما تبقى بعض السبائك المختلطة من الذهب والفضة لأن المعدن الأخير هذا لا يتأكسد هو الآخر بالأوكسجين. ولكى يتم فصل هذين الخامين أو المعدنين عن بعضهما البعض، فيتم استخدام طرق الامتصاص بالملح أو الكبريت.

ومنذ العصر الرومانى كان استخلاص الذهب من المعادن الأخرى يتم بطرق الصهر، والامتصاص عن طريق الملح والكوكورت، ومن حين لآخر كانت تكتشف وسائل جديدة، كاستعمال طريقة "عمل ملقمة بخلط الزئبق بالركام المحتوى على الذهب" ولما كان هذا الركام يحتوى على معادن أخرى، فقد كان يدق جيدا حتى تتحول فتات الصخور هذه إلى تراب أو غبار خفيف، ثم يخلط هذا الغبار بالزئبق، ثم يوضع هذا الخليط فى كيس من الجلد. ولما كان الذهب من المعادن التى يمكن أن تتحلل فى الزئبق، لذلك كان يخلط ويقلب فورا حتى تتكون ملقمة من الذهب والزئبق، ثم يضغط على

الكيس براحة اليد من الخارج، ولما كانت هذه الملقمة فى حالة رخاوة أو شبه سيولة، فقد كانت - تحت تأثير الضغط - تصفى وتنتقل إلى الناحية الأخرى من ثقوب الكيس الجلدى هذا.. ويتبقى فى الكيس المعادن الأخرى المراد فصلها عن الذهب. وبهذا الشكل يجمع الذهب المخلوط بالزئبق، ثم يعالج بطرق حرارية معينة حتى يتم تأمين فصلهما عن بعضهما البعض. فعند تسخين هذا المزيج فى بوتقة معينة، فإن الزئبق يتبخر ويتطاير، وبهذا يتبقى الذهب الخالص النقي[٢٣].

واستمرت مثل هذه العمليات، وتطورها، فى العالم الإسلامى لقرون عديدة. واستمر الفنان المسلم، فى استخدام الذهب بالشكل الذى يريده، أو يرتضيه سواء بالشكل النقى الصافي، أو لتجميع الأطنان منه، أو كان يخلطه بنسب معينة بالفضة والنحاس لاستخدامها فى أغراض متعددة[٢٤].

الذهب معدن لين، طري، من السهل تشكيله. ويمكن طرقه بالمطرقة أو الشاكوش وهو بارد[٢٥]. ويمكن عمل تشكيلات وأشكال متعددة - حسب الطلب - باستعمال طرق الصهر أوالصب أو الطرق.

شهدت العصور الإسلامية استخدام الذهب كطاسات وأباريق وأكواب

---

(23) حول أصول تنقية الذهب انظر:

İbid., p. 581; İdem. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 172 - 176; İdem. "Metallurgy", History of Technology, vol. II, p. 42; Wulff, H. E. The Traditional Crafts of Persia, M. I. T. Press, Massachusetts, 1966, p. 13, 33.

(24) Forbes, R. J. "Metallurgy", op. cit., p. 42; İdem. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 173.

(25) Wulff, H. E. op. cit., p. 33.

ومشارب إلى جانب استخدامه كأدوات الزينة والحلى كالأقراط والخواتم والأساور والكردانات والخلاخل.

ولما كان الدين الإسلامى يعارض استخدام المعادن الثمينة كالذهب والفضة فى صنع الآثار، فقد ترتب على ذلك قلة، أو لنقل ندرة فى الآثار المصنوعة من الذهب والفضة الخالصين فى العصر الإسلامي، وراجت وجهة النظر هذه [٢٦] بين الصناع والمبدعين. ففى الواقع، هناك تحريم قاطع لاستخدام الذهب والفضة فى القرآن الكريم[2*]. ففى سورة التوبة ينذر الله سبحانه وتعالى من يكنز الذهب والفضة : ﴿يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم ﴿٣٤﴾ يوم يحمى عليها فى نار جهنم فتكوى بها جباههم وجنوبهم وظهورهم هـذا ما كنزتم لأنفسكم فذوقوا ما كنتم تكنزون ﴿٣٥﴾﴾[٢٧] .

وجاء علماء الحديث منذ منتصف القرن التاسع الميلادى، وأكدوا على هذا التحريم، بل وزادوا (أن من يشرب فى إناء من الذهب أو الفضة فإنه

---

(26) Tylecote, R. F. op. cit., p. 1.

(27) Dimand, M. "Near Eastern Metalwork", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol, XXI - 8, (1926), p. 194; Ettinghausen, R. "The Character of Islamic Art", op cit., p. 254 - 255.

يشرب من نار جهنم[٢٨]. وبالرغم من هذا التحذير والتحريم والتخويف من استخدام المعادن النفيسة والثمينة كالذهب والفضة، فإننا نرى أن هذه المعادن ظلت مستخدمة فى الفنون الإسلامية وخاصة حتى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى / السادس الهجري، واستخدم الذهب والفضة، بل إن هناك مصادر تشير إلى استخدام نماذج من الفنون الفضية فى أعمال دينية فى العصور الوسطى، واتضح مرة أخرى أن منع تحريم الرفاهية فى مجتمع ثرى أمر غير ممكن[٢٩].

ومما يؤسف، أن عدد الأعمال والنماذج التى وصلت إلى زمننا الحالي، من تلك الأعمال الذهبية التى تحدثت عنها المصادر، قليلة جدا. ومن المحتمل أن قسما كبيرا من هذه الأعمال الذهبية، قد ضاعت خلال الغارات، والقسم الأعظم قد تم صهره بهدف استخدامه فى سك الدينار والدرهم[٣٠].

لقد استخدم الذهب فى الفن الإسلامى بشكل واسع أيضا فى تزيين أعمال البرونز والنحاس الأصفر مع تقنيات النقش بالتكفيت والتذهيب.

---

(28) Ağaoğlu, M. "Remarks on the Character of...", op. cit., p. 185; Ettinghausen, R. "The Character of...", op. cit., p. 254 - 255.

(29) حول المصادر التي تحدثت عن آثار العصر الإسلامي المصنوعة من الذهب انظر: Ağaoğlu, M. op. cit., p. 181 - 184, 187 - 190, انظر: حاشية - 86 ,59 - 41 90, 94 - 102.

(30) حول ما يتعلق بموضوع تذويب الآثار الذهبية لصناعة الدراهم والدنانير في عصر الخليفة المهتدى (٨٦٩- ٨٧٠م = ٢٥٦ – ٢٥٧هـ) انظر: 91 حاشية ص 188 . من المصدر السابق.

٢- الفضة:

إن الفضة موجودة فى الطبيعة كمعدن وكجوهر، كما أن معدن الإلكتروم الذى يعد فلزا طبيعيا من الذهب والفضة وموجودا فى الطبيعة فإن ٤٠% من تكوينه فضة طبيعية(٣١).

أ- الفضة الطبيعية:

تعتبر الفضة الطبيعية هى الأسبق استخداما. وهذا المعدن يجمع من مراقد المعادن فى الوديان، أو يكون على شكل عروق فضية فى بعض الصخور والأحجار. ولما كانت الفضة الطبيعية موجودة بكميات محدودة، فمن المحتمل أن يكون اكتشافها جاء بعد اكتشاف الذهب. ومن الثابت أن الفضة الطبيعية قد استخدمت كأدوات للزينة اعتبارا من بدايات الألف الرابع قبل الميلاد(٣٢). وهى كالذهب معدن لين، يمكن طرقها وتشغيلها على البارد.

ب- الفضة الكيميائية:

يعتبر كلوريد الفضة والجالن من أهم الجواهر التى تستخلص منها الفضة(٣٣) ويوجد خام الفضة فى جوهر الجالن هذا الذى يرى بالعين المجردة بسبب لمعانه ومركبا مع جوهرى الفوسفور أى الكوكورت والرصاص(٣٤). كما يوجد فى خام الرصاص. ولما كانت درجة انصهار الجالن هذا منخفضة إلى حد كبير، فلذلك فإن هذا الجوهر يصفى، وينقى، ويستخلص بتركه على

---

(31) Tylecote, R. F. op. cit., p. 4.

(32) Aitchison, L. A History of Metals, vol. I, New York, 1960. p. 45 و 179; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, . 194 p; Tylecote, R. F. op. cit., p. 1.

(33) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 45.

(34) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 583; Parr, J. G., op. cit., p. 29.

النار فترة أطول من المعادن الأخرى على موقد مكشوف، وفى نهاية انصهاره فيمكن الحصول على الفضة كفلز مركب من الفضة والرصاص. ويتم استخلاص الفضة من هذا المركب بتسخينه مدة أطول، أو عن طريق خلط الرصاص بالأوكسداصيون[٣٥].

يوجد الجالن وكلوريد الفضة بكميات كبيرة فى شمال شرق، وغرب، ووسط الأناضول. ويظن أن أول تنقية للفضة قد تمت فى الأناضول[٣٦].

ولقد استخدم الفنان والحرفى المسلم معدن الفضة بالشكل الذى أراده فى صناعة القطع الفنية فى العصور الإسلامية المختلفة؛ سواء كمعدن خـــالص أو مخلوط بمعادن أخرى. وكما سبقت الإشارة، فبالرغم من تحريم القرآن والسنة لاستخدام المعادن الثمينة، فإن هذا التحريم لم يطبق بشكل عام وطوال الفترات التاريخية، بل لقد استخدمت الفضة بشكل كبير فى أدوات المطبخ كالأطباق والصوانى والأقداح والطاسات والأباريق إلى جانب استخدامها فى أدوات الزينة.

وفى العصر العباسى كان يتم الحصول على الفضة من الجواهر المتوافرة فى فارس وخراسان وكرمان[٣٧]، ولكن فى القرن الحادى عشر حدثت أزمة كبيرة وانخفاض حاد فى معدن الفضة، لدرجة أنه من الثابت أن أعدادا كبيرة من الأعمال الفنية الفضية قد صهرت واستخدمت فى سك العملة[٣٨]. ومن المعتقد، أن سبب ندرة الأعـــمال الفنية الفضية فى القـــرن

---

(35) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 46; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 198.

(36) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 46; Forbes, R. J. "Extracting, Smelting...", op. cit., p. 583.

(37) Wulff, H. E. op. cit., p. 14, حاشية 97.

(38) Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", Survey, vol. II, p. 761.

الثانى عشر الميلادى السادس الهجري، ترجع أصلا إلى ندرة المعدن آنذاك أكثر من إرجاع السبب إلى الضغوط الدينية. واعتبارا من منتصف القرن الثانى عشر قد ازداد – بشكل ملحوظ – استخدام الفضة فى صناعة أدوات الزينة، وفى عمل نقوش الزينة على الأعمال الفنية المصنوعة من البرونز باستخدام تقنية التكفيت، وكذلك فى تكفيت المرايا البرونزية والنحاسية.

٣- النحاس:

النحاس موجود أيضا فى الطبيعة كخام طبيعي، وكجوهر.

أ- النحاس الطبيعي:

يعتبر النحاس الطبيعى من أوائل المعادن المكتشفة، والمستخدمة منذ القدم(٣٩). ومن المعتقد – استنادا إلى الحفريات الأثرية الأخيرة – أن النحاس مكتشف ومستخدم فى الأناضول منذ الألف السابع قبل الميلاد. فقد وجدت فى هذه الحفريات بعض المعدات النحاسية، وأدوات زينة، وآلات بسيطة(٤٠).

ومن الممكن مصادفة قطع النحاس؛ فى مراقد الوديان، أو فى الطبقات العليا من الجوهر، وخاصة تلك التى تعرت بتأثير عوامل التعرية الجوية.

إن النحاس من المعادن القابلة للتأكسد، ولذلك فإن لونه فى الطبيعة يميل إلى الأخضر المائل للزرقة بفعل التأكسد. ولهذا، من السهل رؤيته بالعين، ولكن ما إن تغسل هذه الطبقة العلوية بمياه الأنهار حتى يتضح اللون الأحمر تحت تلك الطبقة المتهرئة. بل إنه، ما إن تقشط هذه الطبقة المتأكسدة باليد

---

(39) Bromehead, C. N. "Mining and Quarrying", History of Technology, vol. I., p. 563.

(40) Esin, Ufuk. Kuantitatif speletral analiz yardımıyla Anadoluda başlangıcından Asur Kolonileri Çağına kadar bakır ve tunç madenciliği, İstanbul, 1969, p. 20 - 22.

العادية حتى يخرج من تحتها المعدن الأحمر(٤١).

والنحاس معدن أشد صلابة من الذهب والفضة، وإذا ما طرق وهو بارد تشتد صلابته ولا يمكن تشغيله. وإذا ما طرق بالمطارق والشواكيش لمدة طويلة فإن أعلاه تعتريه الشقوق، ويمكن تناثر قطع النحاس المتيبسة. وهذا النحاس المتصلب، يمكن تسخينه، وإعادته إلى الحالة التى يمكن تشغيله فيها بالحرارة أو بالتسخين(٤٢).

النحاس لا يطرق وهو ساخن جدا، ولهذا السبب، فإن النحاس الساخن يغطس فى الماء فورا، لجعله فاترا، وبهذا التبريد المفاجئ يلين النحاس فورا بنسبة ٢٥% (٤٣)، وهكذا، يسخن النحاس ثم يوضع فى الماء، ثم يطرق ويعاد تسخينه وتليينه.. وهذه الطريقة تسمى الــ "طاولمه" أى التسخين. وكان هذا التسخين يتم على الخشب أو الفحم الخشبى حتى القرن التاسع عشر الميلادى = الثالث عشر الهجرى، وقد فتح ذلك الطريق على مصراعيه أمام تطور طريقة "الطرق" هذه فى صناعة الأعمال النحاسية. وقد استخدمت طريقة تسخين المعادن هذه وطرقها فى تشغيل المعادن وتكفيتها ونقشها طوال العصور الإسلامية بشكل مكثف.

ب- جوهر النحاس: "فلز النحاس"

إذا كان النحاس الطبيعى قليلا، فإن فلزه كثير وأكثر انتشارا(٤٤).

---

(41) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 11; Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 585; Parr, J. G. op. cit., p. 7.

(42) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 587.

(43) Maryon, H. Metalwork and Enameling, New York, 1971, p. 93.

(44) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 6.

وبتصفية وتنقية جوهر النحاس يمكن الحصول على كميات كبيرة من النحاس المعدنى.

ويعتبر النحاس هو أول المعادن المستخلصة من الفلزات. وفى واقع الأمر، فإن الاكتشافات المعدنية بدأت مع استخلاص معدن النحاس من الفلزات. فبعد أن كثر النحاس عن طريق تنقيته واستخلاصه، تتابعت المخترعات المتعلقة بالمعادن كالصهر، والصب، واللحام. وارتباطا بهذه الاختراعات والمكتشفات، تطورت أيضا تقنيات وتكنيكات عمل وإبداع الأعمال الفنية المعدنية.

وطبقا للحفريات التى تمت فى مراكز التوطن والاستقرار فى الأناضول، اتضح للبعض أن استخلاص النحاس وتصفيته قد اتبعت فى هذه المناطق، منذ الألف السابع والنصف الأول من الألف السادس قبل الميلاد. وأن النحاس المعدنى المستخلص من الفلزات كان يستخدم من حين لآخر خلال هذه المدة[٤٥]. وقد توصل كل من : Esin و J. Mellearat . إلى أن أول استخلاص للنحاس قد تم فى العصر النيوليتيكى وتحقق ذلك فى الأناضول لأول مرة.

ولاستخلاص النحاس من فلزاته، لابد من تسخينها فى فرن مغلق حتى ٨٠٠ درجة على الأقل. ولابد من استخدام الوقود الكربوني، مثل الفحم الخشبي، على طول الخط[٤٦].

---

(45) Esin, U. op. cit. cit., p. 18, 40, 106; Mellaart, J. Çatalhüyük, a Neolithic Town in Anatolia, New York, 1967, p. 22.

(46) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 577; Tyiecote, R. F. op. cit., p. 25.

ولما كان النحاس المستخلص ليس نقيا بالدرجة الكافية، فلابد من إخضاع النحاس المستخلص لعملية ثانية لزيادة درجة نقاوته وذلك بنفخه وأكسدته، فعند التعرض للهواء، فإن المعادن الأخرى الموجودة تطفو على السطح، وتجمع تلك الجروف الطافية على سطح البوتقة، ويتبقى النحاس النقى المصفى. ولكن لابد من الحذر الشديد عند النفخ، فإذا ما تعرضت البوتقة إلى كمية زائدة من الهواء، فهناك احتمال كبير لأكسدة النحاس نفسه أيضا[٤٧].

لقد فتحت هذه المكتشفات المعدنية، وما ترتب عليها من تقنيات الباب على مصراعيه أمام تطور فنون المعادن، ولقد تمت الاستفادة من معدن النحاس، واستخدم فى الشرق الأدنى منذ الألف السابع قبل الميلاد. وقد استخدم البرونز والزهر اللذان يعتبران من مشتقات النحاس وفلزاته على نطاق واسع فى تصنيع الأعمال الفنية الإسلامية.

٤- الرصاص:

لا يوجد الرصاص فى الطبيعة كمعدن خالص، بل يتم الحصول عليه عن طريق استخلاصه من فلز الجالن الذى هو سولفور الرصاص.

وما إن ينقى خام الجالن، حتى يعطى سبائك فضة ورصاص. ثم يفصل معدن الفضة عن الرصاص عن طريق الصهر. فما إن يمرر تيار هوائى على ذلك المزيج المنصهر حتى تتم أكسدة الرصاص[٤٨]، ثم تعاد تنقية خام

---

(47) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 587.
(48) Tylecote, R. F. op. cit., p. 73, 79.

الــرصاص المؤكسد من الفضة، وبذلك نكون قد حصلنا على رصاص معدنى نقي..

دلت الكشوف المعدنية التى تم التوصل إليها فى حفريات "حتال هويوك" فى الأناضول خلال السنوات الأخيرة على أن معدن الرصاص المصفى كان مستخدما فى هذه المناطق خلال الألف السابع قبل الميلاد(٤٩). وهكذا فإن الرصاص كالنحاس قد اكتشف واستخدم فى الأناضول أول الأمر فى العصر النيوليتيكى.

ولما كان الرصاص ينصهر عند درجة حرارة منخفضة، فقد استخدم فى العصور الإسلامية - كما كان الحال قبل الإسلام - فى عمليات لحم المعادن، ولما كان يتأكسد بسهولة وبسرعة، فقد استخدم فى تنقية وتصفية واستخلاص المعادن الأخرى. وأحيانا ما يخلط مقدار منه مع النحاس المصهور حتى يعطيه شيئا من السيولة والليونة.

٥- **البرونز:** "مزيج النحاس والقصدير"

البرونز هو نوع من فلز النحاس المختلط إلى حد ما بالقصدير، ولذلك يطلق عليه البعض النحاس الأصفر.

ومع أن النحاس الخالص، معدن أشد من الذهب والفضة، فإنه من ناحية الصلابة لا يعد خامة عالية الجودة، ولذلك فإن سبيكة النحاس الأصفر - أى البرونز- المستخلصة من مزج النحاس بمعادن أخرى تعد أشد صلابة وأعلى

---

(49) Mellaart. J. op. cit., p. 22.

جودة من النحاس الخالص. وأحسن أنواع البرونز، هو سبائك النحاس المحتوى على نسبة ١٠% من القصدير[٥٠].

ويعد اكتشاف البرونز فتحا جديدا فى تكنولوجيا المعادن، فبعد اكتشاف هذا المعدن المهم الذى أطلق اسمه على عصر كامل "عصر البرونز" تطورت تقنيات فنون المعادن المختلفة تطورا مشهودا.

وللحصول على البرونز، يستخلص القصدير الذى يخلط بالنحاس من خام الكستريت. ويتواجد هذا الخام بصفة عامة فى المناطق التى يكثر فيها خام النحاس[٥١]، ولكن جوهر القصدير لا يوجد بشكل كثيف ومنتشر كجوهر النحاس، ولذلك فإن عصر البرونز، قد بدأ فى منطقة الشرق الأدنى فى أزمنة مختلفة ومناطق متعددة، ولم يظهر فى وقت واحد[٥٢].

وعلى مر التاريخ، والقصدير يستخدم فقط فى المشغولات البرونزية. وقد تم اكتشاف تقنية ضرورة تبييض أوانى الطبخ النحاسية من الداخل بالقصدير منذ العصر الروماني، ومنذ ذلك التاريخ والقصدير يستخدم فى صناعة وتشغيل معدن البرونز من ناحية، ومن ناحية أخرى فى تبييض أوانى الطبخ والأكل والشرب النحاسية من الداخل من حين لآخر[٥٣].

ولا يمكن تشغيل أو تشكيل أو طرق البرونز الذى يعد أكثر صلابة من

---

(50) Esin, U. op. cit., p. 107; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 146; Parr, J. G. op. cit., p. 19.

(51) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 589; İdem. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 126 - 128.

(52) Parr, J. G., op. cit., p. 20.

(53) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 79, 217; Parr, J. G. op. cit., p. 60.

النحـــاس علـــى الـــبارد، بل لابد مـــن تسخـــينـــه من حين لآخر أثناء طرقه وتشغيله(٥٤).

إن صلابة البرونز تكسبه خاصية أخـــرى، وهى أن سبائكه لا تتبعج ولا يصدر عنها نتوءات عند صهره أو تسخينه وطرقه. ولذلك، فإن البرونز طوال فترات التاريخ كان مفضلا عن المعادن الأخرى فى عمليات الصب والقولبة(٥٥).

ولون البرونز أصفر مائل إلى الحمرة بشكل عام، ولكن بالمعاملات الكيميائية، والمؤثرات التى يمكن تعريضه لها، يمكن إدخاله فى تشكيلة لونية متدرجة من الأصفر إلى الرمادى، ومن البنى إلى الأسمر(٥٦).

إن البرونز من أهم المعادن الرئيسة التى استخدمت فى الفنون الإسلامية والتى طبقت تقنيات الصب بعد الصهر فى تشغيلها.

وكثيرا ما كانت تخلط معادن أخرى مع البرونز للارتقاء بالقيمة النوعية للأعمال الفنية المعتمدة فى مفرداتها على البرونز. ومثال ذلك تلك السبيكة المعروفة والمشهورة باسم "برونز كرمان" فإنها تحتوى على ٧٤% نحاس و١٦% قصدير و١٠% فضة(٥٧).

ولم تشهد العصور القديمة، سواء فى روما أو اليونان، أو حتى فى الصين، أو تعرف اسما خاصا بالبرونز، بل كانت الكلمة المستخدمة للدلالة أو التعبير عن "النحاس" هى نفسها المستخدمة للتدليل أو التعبير عن "البرونز".

---

(54) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 192 - 193; Esin, U. op. cit., p. 107.

(55) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 43.

(56) Maryon, H. "Fine Metalwork", History of Technology, (Ed. Singer, C.), vol. H, Oxford, 1956, p. 483.

(57) Wulff, H. E. op. cit., p. 14.

أما فى العالم الإسلامى، وحضارته، سواء فى اللغة العربية أو الفارسية أو التركية، فقد كانت هناك كلمات خاصة تفرق البرونز عن النحاس، ولكل مسماه الخاص به.

فعند الكتاب العرب فيعبر عنه بالبرونز، وأحيانا بـــ "الصفر" إذا كان سبيكة مشتركة. و"نحاس" ولو خلط بمعادن أخرى يطلق عليه "النحاس الأبيض" أو "النحاس الأصفر".

ويعبر عنه فى اللغة الفارسية بـــ "إسفيد روى" أو"سبيد روى" ويعبر عن هذا المعدن نفسه فى اللغة التركية بـــ "طوچ" ثم تطورت إلى طونچ"[٥٨] وكلها تعنى البرونز.

ولما كان الأتراك قد أطلقوا اسما خاصا بهم على ذلك المعدن، فيرى البعض فى هذا، دلالة على أن الأتراك قد عرفوه قبل أن يحدث بينهم وبين البلدان الإسلامية أى علاقات.

٦- الصفرى = النحاس الأصفر: الشبه

الصفرى هو فلز نحاسى فيه نسبة عالية من الزنك، يصفى الزنك والنحاس معا بالتوتيا، وينتج عن ذلك معدن الصفرى، وهو معدن أصفر لامع فى صفرة الذهب ومتانة البرونز. وهذا الصفرى أى النحاس الأصفر هو أقرب المعادن وأشبهها بالذهب، يحتوى على ٢٠% من الزنك، ويمكن أن تزاد هذه النسبة إلى ٤٠%، وكلما زادت نسبة الزنك فى الصفرى فإن لونه يبيض ويفقد بريقه ولمعانه[٥٩].

---

(58) Ağaoğlu, M. "A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass", Journal of the American Orientul Society, vol. 64 - 4, (1944), p. 218 - 221.

(59) Forbes, R. J. "Metallurgy", op. cit., vol. II, p. 53 - 54.

اكتشف هذا المعدن فى النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد. ولكن لا أحد يعرف على وجه اليقين متى وأين تم تحقيق هذا الكشف(٦٠).

ومن الممكن الحصول على هذا المعدن بخلط جوهر النحاس والزنك بمادة القالمينه، ولم يحدث هذا إلا بعد القرن السادس عشر بعد الميلاد(٦١).

يعتبر هذا الصفرى فى متانة البرونز، ولا يمكن تشغيله قبل تسخينه. وإذا ما أراد الحرفى أو الفنان المبدع الحصول على رقائق رقيقة جدا من هذا الصفرى فعليه تقليل نسبة الزنك(٦٢)، ولكن فى هذه الحالة يفقد المعدن بريقه ومتانته.

لقد ازداد استخدام ألواح، وخام هذا المعدن منذ الربع الثالث من القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى فى صنع الأعمال الفنية وذلك بتطبيق تكنيك الطرق.

ومسميات هذا الخام فى اللغة العربية؛ "الصفر"، و"الشبه". والنحاس الأصفر. وقد اشتق لفظ "شبه" من شبهه بالذهب الأصفر.

ويطلق فى الفارسية على سبائك النحاس المخلوط بالزنك اسم "البرنج" ولما لم تكن هناك لفظة تركية للدلالة على هذه السبيكة، فقد استخدم الترك التسمية الفارسية نفسها(٦٣).

---

(60) Parr, J. G., op. cit., p. 47.
(61) Forbes, R. J. "Metallurgy", op. cit., vol. II, p. 54; Tylecote, R. F. op. cit., p. 53.
(62) Parr, J. G. op. cit., p. 63.
(63) Ağaoğlu, M. "A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass", op. cit., p. 222 - 223.

٧- الحديد والصلب:

الحديد موجود فى الطبيعة كمعدن وكجوهر.

أ- الحديد الطبيعى:

الحديد الطبيعى، هو الحديد النيزكى، ويوجد بداخله نسبة كبيرة من النيكل تبلغ ما بين ٥- ٢٦% [٦٤]، أما خام الحديد الذى يمكن تصفيته واستخلاصه من الجوهر، فلما كان خاليا من النيكل، فإنه يمكن فصله بسهولة عن طريق التحليل والحصول على حديد نيزكي.

إن الحديد الذى استخدم فى بادئ الأمر، كان حديد نيزكى[٦٥]، وكانت قطعة يعلوها الصدأ لسرعة تأكسده كالنحاس، ولذلك كان يصعب تفرقته، ولكن لما كانت مادة الحديد أثقل من مادة الحجارة، فقد اكتشفه إنسان العصر القديم واستخدمه بعد فترات طويلة من استخدام الذهب والفضة والنحاس والرصاص..

ولقد أدرك الإنسان القديم أن الحديد النيزكى قادم من السماء، وقد أطلق عليه السومريون اسم "معدن السماء" أو "الحجر المنزل من السماء". ومن المعتقد أن هذا الحديد كان يحمل طلسما بالنسبة لإنسان ذلك العصر[٦٦].

---

(64) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 593; İdem. Studies in Ancient Technology, vol IX, p. 177; Parr, J. G. op. cit., p. 33, 35; Wulff, H. E. op. cit., p. 4.

(65) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 198; Rickard, T. A. "Iron in Antiquity", Journal of Iron - Steel Institute, 120, (1929), p. 323.

(66) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 215.

ب- حديد الفلزات:

إن فلزات الحديد موجودة بكثرة فى الطبيعة، أهمها أكاسيد الحديد التى ترى لامعة ومعدنية. ومن المؤكد أن إنسان العصر القديم قد حاول استخلاص معدن الحديد كما استخلص المعادن الأخرى كالنحاس والرصاص والفضة، ولكن ذلك كان يتطلب أفرانا عالية الحرارة.

إذا نقِّى الحديد بالتسخين فى درجة حرارة ٨٠٠ درجة لحصلنا على معدن غير قابل للاستعمال بشكل مجد. ولا يمكن تشغيله[٦٧]. ولهذا فالبرغم من وجود جوهر وخام الحديد فى الطبيعة بشكل مكثف ومنتشر، فإنه حتى الألف الثالث قبل الميلاد لم يمكن الحصول على معدن الحديد بشكل متماسك يمكن تشغيله واستخلاصه بسهولة كالنحاس والرصاص والقصدير.

أما الحديد الذى يمكن تشغيله فيحتاج إلى درجة تسخين تصل ما بين ١١٠٠ و ١١٥٠ وإلى أفران تعمل بالفحم الكربوني، وبعد تصفيته واستخلاصه؛ فهذا المعدن يحتاج إلى تسخين وطرق وتسخين متعدد حتى يصل إلى الوضع الملائم للاستخدام. وعند طرق هذا الحديد الساخن، فإنه يمكن التخلص من ذرات الكربون التى اختلطت بالحديد من ناحية، ومن ناحية أخرى تنقيته من الشوائب والمعادن الأخرى العالقة به. وهذا الحديد المتحصل عليه بهذه الطريقة يكون فى قوة

(67) İdem. “Extracting, Smelting...”, op. cit., p. 593; İdem. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 200.

ومتانة تمــــكن من اســــــتغلاله واســتخدامه. ويسمى هذا النوع بالحديد المطروق[٦٨].

وجودة النوعية، وكفاءة الاستخدام، مرتبطتان بنسبة الكربون المختلطة به؛ فكلما زادت نسبة الكربون، ارتفعت درجة متانته وقوة تحمله[٦٩].

إن الحديد المطروق أو لنقل ألواح الحديد، قد تم التوصل إليه منذ بدايات الألف الثانى قبل الميلاد فى الأناضول فى مناطق متفرقة وممتدة فيما بين طوروس وقفقاسيا، قد استخدم فى هذه المنطقة فقط فيما بين سنة ١٩٠٠ و ١٤٠٠ قبل الميلاد.

والحديد المطروق، أو ألواح الحديد التى تحتوى على نسبة ٠,٢٥% بداخلها من الكربون، فعلى الرغم من أنهــــا أصبحت فى حالة يمكن تشغيلها واستخدامها، فإن هذا الحديد لكونه بالكاد فى درجة متانة وصلابة البرونز، فإنه ليس من الخامات المفضلة عن البرونز فى صناعة المعدات والأسلحة[٧٠].

أما المعدن الذى يتفوق على الحديد المطروق، ويمتاز عن البرونز فى الصلابة، وقوة التحمل، ويحتوى على نسبة عالية من الكربون، فهو الصلب الذى يعتبر أيضا من سبائك الحديد الكربوني. ولقد اكتشف الصلب أولا فيما

---

(68) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 100 - 101; Parr, J. G. op. cit., p. 34 - 35; Tekin, E. ،- معجم مصطلحات علم المعادن وتشغيلها، نشريات مجمع اللغة التركية
p 1972, 69ص

(69) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., 595 p .

(70) Aitchison, L. op. cit., p. 100 - 102; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 216.

بين ١٤٠٠ قبل الميلاد، وفى الأناضول أيضا، على يد المعدنيين الحيثيين(٧١).

ويمكن الحصول على الصلب بإعادة تسخين وصهر الحديد المطروق؛ فإذا ما ترك الحديد المطروق هذا لمدة طويلة فى درجة حرارة عالية، وسط نيران كربونية، فإن ذلك يؤمن تداخل واختلاط ذرات كربونية مع ذرات الحديد المنصهر. ويطرق هذا المخلوط مرات ومرات وهو ساخن، وهكذا يمكن الحصول على معدن قوى وصلب القوام يحتوى على نسبة كربون تتراوح ما بين ٠,١٥ - ١,٥% ويكون هذا الصلب أقوى وأصلب من البرونز ومن الحديد المطروق.

لقد احتفظ الحيثيون بأسرار كل العلوم المتعلقة بصناعة الصلب لمدة تجاوزت مائتى عام، وفيما بين ١٤٠٠ - ١٢٠٠ قبل الميلاد، جعلوا استخدام هذا المعدن شائعا(٧٢).

إن معدن الحديد الذى تصلب، والذى اكتشفه إنسان الأناضول، يعتبر فاتحة عصر جديد فى حياة البشرية، وقد قلب نمط الحياة رأسا على عقب، فقد اعتبر أهم، وأقيم المعادن المستخدمة فى الشرق الأدنى خلال النصف الثانى من الألف الثانى قبل الميلاد.

وبعد تفسخ اتحاد الحيثيين واضمحلالهم، فإن أسطوات صناعة المعادن وحرفيوها فى الأناضول، هاجروا إلى مناطق الجنوب والشرق، وبدأوا فى نشر معارفهم وعلومهم حول الحديد والصلب فى كل ممالك الشرق الأدنى.

---

(71) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 595; İdem. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 217, 219; Wullf, H. E. op. cit., p. 5.

(72) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 595.

واعتبارا من ١١٠٠ قبل الميلاد، لم يعد الحصول على الصلب واستخلاصه سرا[٧٣].

وبعد هذا التاريخ، بدأ فعلا عصر الحديد. مثلما حل البرونز محل الحجارة منذ الألف الثالث قبل الميلاد. فإن الحديد والصلب قد بدأ يحل محل البرونز وخاصة فى صناعة الأسلحة والعدد والمعدات والآلات اعتبارا من الألف الأول قبل الميلاد[٧٤].

ولما كان خام الحديد متوفرا بكميات كبيرة، فلذلك أمكن صناعة آلات ومعدات أرخص من الصلب، كما أن الصلب قد فتح الأبواب على مصراعيها لصناعة الآلات التى أدت بدورها إلى تطور كبير فى فن المعادن وتشغيلها.

ولما كان البرونز شديد الصلابة، فلقد صعب القيام بعمل نقوش بالحفر عليه بأقلام مدببة من البرونز، ولكن أمكن ذلك بعد اكتشاف أقلام الصلب. ويتم ذلك عن طريق الحفر وتفريغ أماكن الحفر على الأثر المصنوع من البرونز. ومن المعروف أن أقدم أقلام من الصلب ظهرت فى القرن الثامن قبل الميلاد[٧٥].

ولقد استمرت الطرق التقليدية القديمة فى استخلاص الصلب متبعة حتى العصور الوسطى. كما استمر استخدام الفحم الخشبى فى عملية التنقية.

---

(73) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 103; Forbes, R. J. "Extracting Smelting..", op. cit., p. 595; Wulff, H. E. op. cit., p. 6.

(74) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 107; Forbes, R. J. "Extracting Smelting..", op. cit., p. 592, 595; Parr, J. G. op. cit., p. 42.

(75) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", American Journal of Archaeology, vol. 53, (1943), p. 118.

لقد شاع استخدام الصلب فى العصور الإسلامية، خاصة فى تصنيع المعدات والآلات والأسلحة. كما أن السندانات والمطارق والشواكيش وكذلك الأقــلام التى استخدمت فى الفنون المعدنية الإسلامية كان أغلبها مصنوعا من الصلب.

ويحتوى متحف (طوپ قاپى سراي) على سجنجل أى مرآة من الصلب، يعود إلى العصر السلجوقي، ويعتبر هو النموذج الصلبى الوحيد المعروف حاليا، والموجود بين الآثار المعدنية الإسلامية، وقد صنع فيما قبل القرن الرابع عشر الميلادي/ الثامن الهجرى.

٨- الزئبق:

اكتشف الزئبق على يد المعدنيين اليونانيين فى النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد. ولكن أقدم سجل للزئبق مسجل فى سنة ٣٧٠ق. م. كما كان أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢) قبل الميلاد أيضا، يتحدث عن الزئبق مستخدما مصطلح "الفضة السائلة" للتعبير عنه[٧٦].

ويستخلص الزئبق من جوهر الزنجراف الذى يعتبر سبيكة من الكوكورت والزئبق. فما إن يسخن هذا الفلز حتى يتبخر الزئبق، ثم يتم تكثيفه وتجميعه من جديد من قاع البوتقة على شكل سائل[٧٧].

وأهم خصيصة للزئبق هى أنه من الممكن أن يكون ملقمة مع الذهب

---

(76) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 149, 212; Parr, J. G. op. cit., p. 56, 61.

(77) Parr, J. G. op. cit., p. 56, 61.

والفضة. أى أن هذه المعادن تتحلل فى الزئبق، وتكون سبيكة زئبقية. وتكون الملقمات طبقا لنسبة الزئبق؛ سائلة، أو نصف سائلة أو جامدة.

ولقد استخدم الزئبق فى العصور الإسلامية، كما هو الحال فى العصور السابقة، فى استخلاص الذهب وتنقيته وكذلك فى عمليات التذهيب[٧٨].

لم تشهد العصور الوسطى كشوفا معدنية مهمة من الممكن أن تؤثر بشكل كبير فى تطور فنون المعادن، إلا أن المسلمين قد أعطوا اهتماما للأبحاث المتعلقة بكميات المعادن. وقد شكلت أبحاث "السيميا"[٧٩] أو الكيمياء الإسلامية أساس علم الكيمياء الحديثة[٨٠].

وإذا كان هناك موضوع قد شغل الكيميائيين المسلمين، وجذب اهتمامهم فلقد كان موضوع الحصول على ذهب صناعى هو ذلك الموضوع، ذلك أن علماء السيميا المسلمين فى القرن التاسع بعد الميلاد أى الثالث الهجري، وعلى رأسهم أبو موسى جابر بن حيان (ت٨١٥م = ٢٠٠هـ) قد ادعوا أن أصل كل المعادن هو الكوكورت والزئبق، وأنه إذا ما خلطت هذه المعادن ببعضها البعض يمكن الحصول على الذهب الصناعي[٨١]. وقامت فى

---

(78) لم نكرر الحديث عن استخدام الزئبق في عملية تنقية الذهب في هذا الموضع، لأنه سبق وشرح عند الحديث عن الذهب. وسوف نتناول موضوع "التذهيب" في الجزء الخاص بـ "تقنيات تزين الآثار المعدنية".

(79) كلمة الكامى (Alkemi) من كلمة (chemia) في اللغة المصرية، ومن كلمة (chyma) في اللغة اليونانية، وتعنى "المعدن المذاب" ، انظر: L. op. cit., vol. I, s. 261.

(80) Parr, J. G. op. cit., p. 67, 75ص

(81) İbid., p. 69ص

المعامل الإسلامية العديد من التجارب المبنية على نظرية "تحول المعادن الخسيسة إلى ذهب" تلك النظرية التى طرحها جابر. واستمرت هذه الأبحاث حتى القرن السادس عشر الميلادى أى العاشر الهجري. واتضح – رغم كل هذه الجهود – أنه لا يمكن الحصول على ذهب من معدن غير ذهبي.

ورغم انتهاء هذه الأبحاث التى بذلها المسلمون للحصول على ذهب صناعى بالفشل، فإن استمرار التجارب الكيميائية هذه لعصور طويلة على خصائص المعادن قد أدت إلى ظهور معلومات جديدة عن الخواص الكيميائية للسبائك المعدنية. ويرجع الفضل للكيميائيين المسلمين فى الحصول والتعرف على معدنى الأنتيمونى والبسموت حيث أمكن الحصول عليهما من سولفورهما أى من مادتهما الخام فى المعامل الإسلامية، ولم يكن قد أمكن التعرف عليهما كمعادن حتى القرن التاسع بعد الميلاد[٨٢].

شهدت العصور الوسطى تجارب ومناقشات عدة للكيميائيين المسلمين على المعادن للتعرف على خواصها وتغيير تلك الخواص للحصول على نتائج ما، ولكن وفقا لمتطلبات العصر الذى عاشوه، فلقد كانت هذه النتائج تأخذ سمة فلسفية ودينية دائما[٨٣].

ويرى بعض الباحثين، أن المعادن السبعة التى عرفت فى العصور القديمة (كان المعدن الثامن وهو الزنك لم يكن قد عرف بعد حتى بدايات القرن السادس عشر) كان الفلكيون المسلمون يربطون بينها، وبين الكواكب السيارة السبعة المعروفة لديهم آنذاك؛ فقد كان هناك اعتقاد سائد بأن هناك

---

(82) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 299, Parr, J. G. op. cit., p. 70.

(83) Forbes, R. J. -Dijksterhuis, E. T. "The Birth of Alchemy", A History of Science and Technology, vol. I, 1963, p. 89.

علاقة بين الذهب والشمس، والفضة والقمر، والحديد والمريخ، والزئبق بعطارد، والرصاص بزحل والقصدير بالمشترى والنحاس بكوكب الزهرى.

وإذا كان معدن الأنتيمون والبسموت، واللذان اكتشفا فى المعامل والمختبرات الإسلامية، ولم ينظر إليهما على أنهما معادن فى بادئ الأمر، فما مرد ذلك إلا لأن العلماء المسلمين فى العصور الوسطى لم يكونوا ليعرفوا كواكب آخرى -- غير تلك السبعة - لكى يعقدوا بينها وبين تلك المعادن المكتشفة حديثا علاقة ما(٨٤).

وإذا كانت النتائج التى توصل إليها العلماء المسلمون قد فسرت طبقا لمعتقدات العصور الوسطى، إلا أن أبحاث السميا الإسلامية قد أدت - وإلى حد كبير - إلى تطور علم الكيمياء، وكانت لها إضافاتها فى موازين الأثقال، وقياسات السوائل، والموازين المختبرية. يرجع تحديد مستويات قياسات السوائل إلى العصور الإسلامية الأولى. وإن اختراع الآلات المعملية واستخدامها فى التجارب المختلفة بطرق علمية واقعية، يعود الفضل الكبير فى ترسيخ ذلك إلى تلك الأبحاث(٨٥). التى ارتفعت إلى ما فوق اللبنات الأولى.

---

(84) Parr, J. G. op. cit., p. 69 - 70.

(85) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 299 - 301; Parr, J. G. op. cit., p. 74 - 75.

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(1*) لم ترد فى القرآن الكريم أى آية تشير إلى تحريم التصوير صراحة.

(2*) والمعادن التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم هي:

ذكر الذهب فى القرآن الكريم فى سبعة مواضع هي؛

(١) (زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والأنعام والحرث ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب) (الآية ١٤ من سورة آل عمران)

(٢) (يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم) (الآية ٣٤ من سورة التوبة)

(٣) (...يحلون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا خضرا من سندس وإستبرق...) (الآية ٣١ من سورة الكهف)

(٤) (...يحلون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤا ولباسهم فيها حرير) (الآية ٢٣ من سورة الحج)

(٥) (...يحلون فيها من أساور من ذهب ولؤلؤا ولباسهم فيها حرير) (الآية ٣٣ من سورة فاطر)

(٦) (فلولا ألقى عليه أسورة من ذهب أو جاء معه الملائكة مقترنين) (الآية ٥٣ من سورة الزخرف)

(٧) (يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين وأنتم فيها خالدون) (الآية ٧١ من سورة الزخرف)

و(ذهبا) مرة واحدة:

(إن الذين كفروا وماتوا وهم كفار فلن يقبل من أحدهم ملء الأرض ذهبا ولو افتدى به...)
(الآية ٩١ من سورة آل عمران)

أما الفضة فقد ورد ذكرها ست مرات فى القرآن الكريم هي؛

[١] (زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والأنعام والحرث ذلك متاع الحياة الدنيا والله عنده حسن المآب) (الآية ١٤ من سورة آل عمران)

[٢] (يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم) (الآية ٣٤ من سورة التوبة)

[٣] (ولولا أن يكون الناس أمة واحدة لجعلنا لمن يكفر بالرحمن لبيوتهم سقفا من فضة ومعارج عليها يظهرون) (الآية ٣٣ من سورة الزخرف)

[٤] (ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قوارير) (الآية ١٥ من سورة الإنسان)

[٥] (قوارير من فضة قدروها تقديرا) (الآية ١٦ من سورة الإنسان)

[٦] (عاليهم ثياب سندس خضر وإستبرق وحلوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شرابا طهورا) (الآية ٢١ من سورة الإنسان)

أما الحديد فقد ورد "حديد" فى خمسة مواضع.. و"حديدا" فى موضع واحد. وهى:

[١] (آتونى زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى إذا جعله نارا قال آتونى أفرغ عليه قطرا) (الآية ٩٦ من سورة الكهف)

[٢] (ولهم مقامع من حديد) (الآية ٢١ من سورة الحج)

[٣] (ولقد آتينا داوود منا فضلا يا جبال أوبى معه والطيـــر وألنا له الحديد) (الآية ١٠ من سورة سبأ)

[٤] (لقد كنت فى غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد) (الآية ٢٢ من سورة ق)

[٥] (....وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس....) (الآية ٢٥ من سورة الحديد)

[٦] (قل كونوا حجارة أو حديدا) (الآية ٥٠ من سورة الإسراء)

ب- (تقنيات الفنون المعدنية الإسلامية)

أولا: تقنيات صنع التحف المعدنية:

استخدم الفنان المسلم طريقتين رئيستين فى صناعة التحف المعدنية وهما: الطرق والصب كما طبق أسلوب الخرط أو لنقل التشكيل عن طريق الخراطة أو السحب فى المخرطة فى عدة أنواع من المشغولات المعدنية الإسلامية.

أ- الطرق:

يعتبر الطرق، أقدم الأساليب التقنية المستخدمة فى صناعة التحف المعدنية منذ أن تم اكتشاف المعادن الطبيعية فى الشرق الأدنى؛ ففى الألف السابع قبل الميلاد، كانت تصنع بعض الحلي، والآلات الصغيرة كالشناكل، والمخاريز، والمغارز والإبر وغيرها من قطع النحاس الطبيعية فى الأناضول وفقا لأسلوب الطرق هذا. وبعد اكتشاف الذهب والفضة والقصدير وغيرها من المعادن اللينة أصبح من السهل طرقها وتشكيلها حسب التحفة المطلوبة وهى باردة. وفى العصور المبكرة، هذه، كانت تلك المعادن

الطبيعية تطرق بمطارق حجرية، وتسحب على سندانات من الحجر أيضا عند تشغيلها[٨٦].

ولقد ارتبط تطور أساليب الطرق والسحب بالاكتشافات المعدنية، فبعد اكتشاف واختراع عملية تليين المعادن بعد تسخينها، وجعلها فى وضع يمكن تشغيله أمكن بذلك تشكيل القطع النحاسية إلى الشكل الدائرى والبيضاوي[٨٧] أو المحدب المستدير، كما أمكن تشغيل وصناعة أشكال متعددة من ألواح نحاسية كبيرة. وبعد أن تم الحصول على المعادن بعد استخلاصها من الفلزات، أمكن إكثارها، وقد ترتب على ذلك أيضا، تنوع طرق التشغيل والتصنيع وتطويرها. وتتابعت المخترعات المعدنية؛ فعقب استخلاصها وتنقيتها، أمكن صهرها، وإعادة صبها فى القوالب الخشبية أو الحجرية المعدة سلفا حسب النموذج المطلوب. أى أنه قد تم التوصل إلى اكتشاف أسلوب الصب[٨٨]. وقد لعب هذا الاكتشاف دورا مهما فى صناعة التحف المعدنية، فلقد أصبح من الممكن تشكيل المعدن بالحجم والسمك أو الأطوال المرغوبة. وعن طريق الطرق أمكن تصنيع أى شكل مطلوب من هذه الألواح المعدنية[٨٩].

لقد استخدم صناع التحف المعدنية، تكنيك الطرق هذا، فى كل مناطق

---

(86) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting, ..", op. cit., p. 573; İdem. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 572.

(87) Aitchison, L. op. cit., p. 21.

(88) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 28.

(89) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. "Fine Metalwork", History of Technology, vol. I, p. 636. Tylecote, R. F. op. cit., p. 141.

الشرق الأدنى، فى صناعة أشكال وأنواع متعددة من القطع الفنية النادرة. وكلما تقدم الزمن تطور التكنيك وتطورت الآلة؛ ففى العصر البرونزى حلت الأدوات البرونزية محل الحجرية، واعتبارا من عصر الحديد، حلت معدات الصلب وأدواته، محل تلك التى كانت مصنوعة من البرونز.

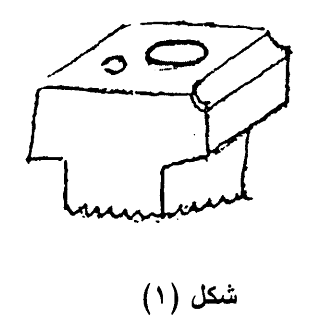
ولعمل إناء مجوف بأسلوب الطرق، يلزم استخدام لوحة مستديرة بسمك ملليمتر واحد أو اثنين[٩٠]. وكان الصانع المسلم إما أن يعد بنفسه الألواح المطلوبة من المعدن المطلوب عن طريق الصب ثم الطرق إلى أن يصل بها إلى السمك المطلوب، وإما أنه يشترى الألواح الجاهزة بالسمك والطول والنوع الذى يرغب فيه[٩١]. ودائما، ما كان يفضل استخدام معادن النحاس الأصفر والفضة فى صنع التحف التى يستخدم فيها تكنيك الطرق.

ويمكن عمل أو صنع أى شكل باستخدام أسلوب "الثني" أو أسلوب "الرفع" حسب تكنيك الطرق من لوح واحد مستدير. وإذا ما استخدم الصانع أسلوب "الثني" فيلزم أن يبدأ العمل بلوحة صغيرة وسميكة إلى حد ما، أما إذا كان سيستخدم أسلوب "الرفع" فيختار لوحا معنيا أكبر وأدق بعض الشيء[٩٢].

ويحتاج العمل بأسلوب الطرق أنواعا متعددة من الأدوات المختلفة والأحجام المتعددة من المطارق والشواكيش المعدنية، وسندانات مختلفة الأطوال والأشكال أيضا مع الأورمة الضخمة.

(90) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p.94.
(91) Wulff, H. E. op. cit. p. 22.
(92) Maryon, H. "Metalwork and Enameling, p. 88 - 89", İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p.94.

الأورمة:



شكل (١)

أورمة الطرق، يتم اتخاذها من جزع شجرة ضخم؛ فى ارتفاع حوالى ستين سنتيمترا، ويفضل ذلك النوع الصلب والجاف جدا من الأشجـــار. وعلى سطح الأورمة تحفر عدة خروم أى ثقوب بأعماق، وأحجام مختلفة، وعلى أحد جوانبها يوجد تجويف لعمل الثنيات والانحناءات (شكل ١)[٩٣].

السندانات:

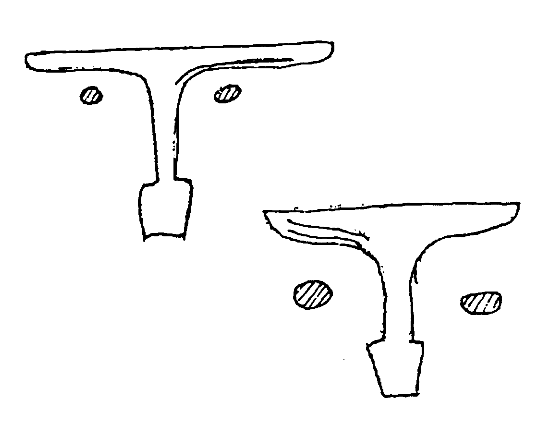
يستخدم الصانع سندانات من الصلب والفولاذ المختلفة الأنواع، والأشكال، حسب التحفة التى سيصنعها. وأكثر السندانات استخداما هى تلك التى على هذه الشاكلة "T". وإذا كان الأسلوب الذى سيطبق هو "الرفع" فإن العمل يبدأ دائما على سندان شكل حرف T، هذا وبعد ذلك يمكن الانتقال إلى شكل أو حجم آخر. أذرع السندانات الكبيرة من هذا الشكل تحتوى على قطعتين بطول ثلاثين سنتيمترا لكل منهما، وبشكل بيضاوي، وأحدهما أعرض من الآخر بعض الشيء.

---

(93) Maryon, H. Metalworking and Enameling, p. 88 - 89", Sandham, R. - Willmore, R. F. Metalwork, London, 1962, p. 95.

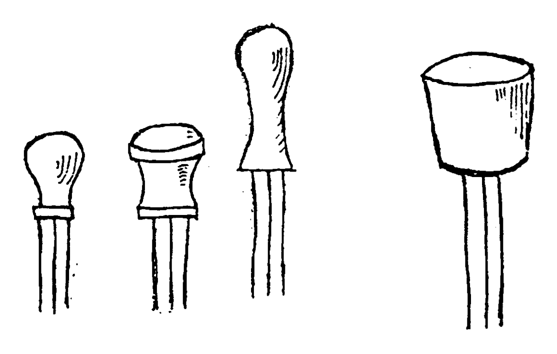
جميع الرسومات التى استخدمناها "فى قسم" التقنيات، هى رسومات كل من هـــ. ماريون (H. Maryon) و ر. صاندهام – ر. ف. ويليمور (R. Sandham - R. F. Willmore).

أما السندان الأصغر من هذا الشكل T، فإن أحد ذراعيه يكون مستوى السطح والآخـــر محـــدبا أو مقعرا. وهذه الأذرع ترفع قليلا كلما اتجهت من الكتـــف نحـــو الأطراف "شكل ٢"[٩٤].



شكل ٢ سندانات على هيئة حرف T

والسندانات التـــي يطلـــــق عليهـــــا سندانات القاعـــدة، ذات مخطط دائرى وكلما اتجهنا مـــن أسفل إلـــى أعلـــى تـــزداد اتســـاعا، وأعلاها مســـتوى الســـطح. مقابضها جـــوفـــاء مربعة ، طولها حوالى ٢٢سم وتستخدم هذه الأنواع، فى صنع وشغل الطاسـات ذات القاع المستوى (شكل ٣).



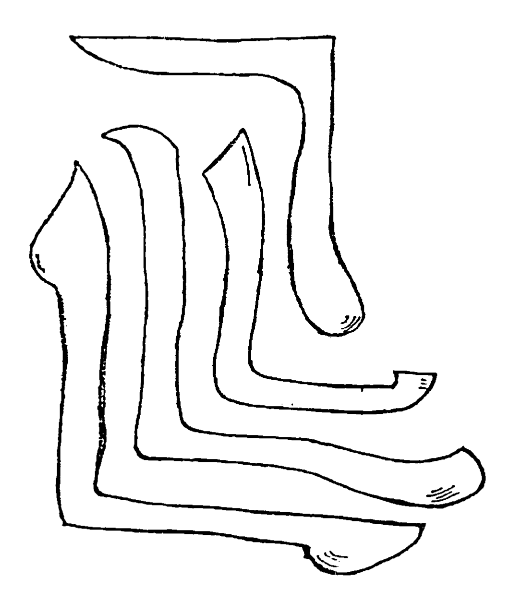
(شكل ٣) سندان قاعدة (شكل ٤) سندانات ذات رأس دائري

كما أن هناك سندانات ذات رأس دائري. وتستخدم فى أعمال مختلفة، ومتعددة (شكل٤).

---

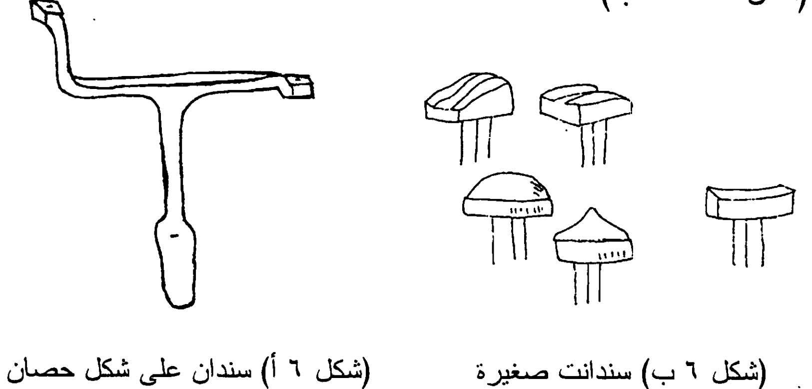
(94) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 87.

وهناك مجموعة أخرى كثيرة الاستعمال، وسهلة الاستخدام، وهى تلك التى تأخذ شكل حرف الــ "L" الإنجليزي. ومقابضها مربعة الشكل ويمكن تشغيل كافة الأشكال عليها (شكل ٥).



(شكل٥) سندانات على هيئة حرف L

كما يوجد سندان آخر، لا يمكن أن يستغنى عنه أى صانع يعمل فى مجال الصناعات، أو المشغولات المعدنية، ذلك الذى يطلقون عليه "الحصان" وهذا السندان ثلاثى الأذرع، أذرعه قصيرة، مربعة، تـــتخللها ثقوب على شكل مربع. تتـــسع لإيلاج المقابض المربعة للسندانات الصغيرة والمختلفة الأحجام والتى يمكن استخدامها عند تشكيل أو تشغيل شتى أجزاء التحف المعدنية [٩٥]. (شكل ٦ -أ - ب)



(شكل ٦ أ) سندان على شكل حصان

(شكل ٦ ب) سندانت صغيرة

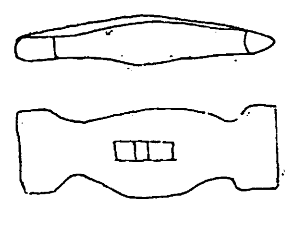
[95] Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 87 - 88.

ويجب ألا يكون على سطح السندان أى حفر أو بروز أو خطوط حتى لا ينتقل هذا الشكل المطروق إلى التحفة. فنوعية التحف وجودتها يمكن أن تتأثر بسطح السندان، الذى يجب أن يكون أملس ومجليا(٩٦).

الشواكيش:

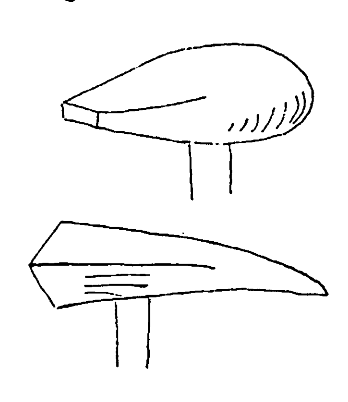
يوجد مالا يقل عن عشرين نوعا مختلفا من الشواكيش والتى أمكن استخدامها فى الأماكن والأشكال والأوضاع اللازمة(٩٧).

وشواكيش الطرق غالبا ما يكون بعضها مسطح الوجه، والباقى مستديرا. وقد جعلت مستديرة حتى لا تتسبب حوافها فى قطع أو خرم الألواح المعدنية. ولا يقل عرض وجهها عن ٣,٥سم، ومقابضها مختلفة الأطوال؛ ولكنها تتراوح ما بين ٣٠-٤٠سم (شكل ٧)



(شكل ٧) شاكوش رفع

وفى أعمال السحب والطرق، تستخدم بعض المطارق الخشبية إلى جانب تلك الشواكيش الفولاذية. كما أن هناك بعض الشواكيش المصنوعة من قرون الثيران والمعدة لهذه الاستخدامات. وتملأ تجاويف القرون بالرصاص لإكسابها الثقل المطلوب. وتلك الشواكيش العظمية، والمطارق الخشبية، قليلة الاستخدام فى صناعة التحف المعدنية إذا ما قيست بالشواكيش الفولاذية(٩٨).(شكل ٨)



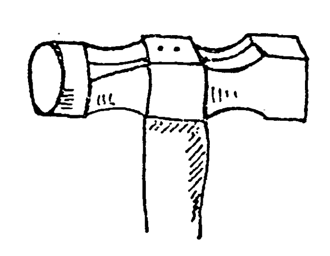
(شكل ٨) شاكوش على شكل قرن ومطرقة

---

(96) Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 95.

(97) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 99; Wulff, H. E. op. cit., p. 26.

(98) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 89 - 92.



(شكل ٩) شاكوش مسطح الوجه

والشواكيش والمطارق المستخدمة فى عمليات التسوية؛ غالبا ما يكون أحد طرفيها مسطحا دائريا، والآخر مسطحا مربعا، كما يوجد نوع، ذو وجهين دائريين أى مستديرين (شكل ٩). وعلى الصانع أن يكون فى منتهى الدقة والحذر عند استخدامه تلك الشواكيش ذات الوجه المربع أو المسطح وإلا فإن طرقاته يمكن أن تترك أثرا على المعدن.

وتستخدم الشواكيش ذات الوجه الدائرى فى عمليات الثنى والإحناء، عند تشغيل وصناعة الصواني، والأطـــباق، والطـــاسات، وخاصة فى الجزء الأوسط من هذه المشغولات (شكل ١٠).

(شكل ١٠) شواكيش مدورة الوجه

طريقة التكوير: "الاستدارة"

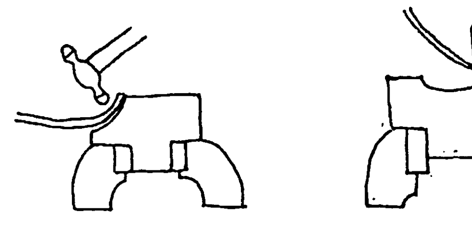
هذه الطريقة، غالبا ما تستخدم فى صنع الأوانى المفلطحة والمسطحة وذات الأفواه الشاسعة مثل الأطباق، والصواني، والصحون والطاسات وذلك عن طريق الطرق الداخلى للتكوير أو التدوير أو الاستدارة [٩٩].

---

[99] İbid., ص. 103; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 96.

يبدأ التكوير عادة بلوح معدنى أسمك من السمك العادى المفترض للتحفة المعدنية المطلوبة؛ لأن هذا اللوح سيرق ويقل سمكه مع الطرق، وكلما زاد الطرق ازداد الامتداد والاتساع، وقل السمك.. ورقت الجدران.. وزاد عمق القاع.. والألواح المعدنية المستخدمة فى مثل هذه الأعمال ثابتة القطر، ولكن كلما زاد تقعر وعمق الآنية مع الطرق.. فإن المعدن يرق، ويقل سمكه.

وأسهل طرق الثنى والتكوير، هو تثبيت اللوح المعدنى فى التجويف الموجود فى الأورمة، وطرقها بالمطرقة الخشبية أو الشاكوش الدائري



أ- ثني في المنخفض

ب- ثني التجويف

(شكل ١١)

الوجه أو وضع اللوح فوق التجويف وعمل الثنية أو الاستدارة أو الانحناءة المطلوبة[١٠٠] (شكل ١١).

ولكن الصانع الماهر، أو الفنان القدير يفضل وضع اللوح المعدنى مباشرة فوق سندان مستو، ويطرقه حتى يصل إلى مستوى الاستدارة المطلوبة. وإذا ما اشتدت صلابة المعدن، فإن الأسطى يضعه على مصدر الحرارة حتى يسخن بالدرجة التى لا تؤثر على الشكل المطلوب، بل تجعل ذرات المعدن تتراخى بعض الشيء، فيعاود الطرق. ولما كانت بعض المعادن مثل النحاس وسبائكه لا تطرق وهى ساخنة، فإنها، توضع فى المياه

(100) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 102 - 103; Maryon, H. Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 94 - 95; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 95 - 96.

عقب خروجها من النيران، وتظل هكذا حتى تفتر، ويمكن مسكها باليد العادية. ثم يعاود الصانع الفنان الطرق من وسط الإناء، أو الوعاء متجها رويدا رويدا نحو الحواف الخارجية. وما إن يتشكل الوعاء حسب الطول والهيئة المطلوبة حتى يبدأ الصانع الطرق بشاكوش أملس ومستو حتى يصل إلى أرقى درجة من النعومة، وبحيث تخلو من أى بروز. وفى هذه المرحلة أيضا، تكون البداية فى الطرق من وسط الإناء، ثم يتجه بهذه الضربات الخفيفة إلى الخارج رويدا.. رويدا. ويراعى الصانع الماهر، والفنان المجرب ألا تتكرر الضربات أو الطرقات فى مكان واحد حتى لا يتسبب فى ظهور بروز أو ثنيات غير مرغوبة[١٠١].

طريقة الإعلاء والرفع:

تطبق هذه الطريقة فى تشغيل وتصنيع الأوانى العميقة والعالية أى المرتفعة القامة[١٠٢].

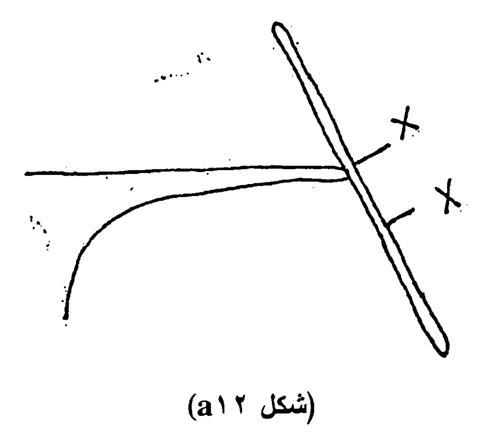
يبدأ العمل بلوح معدنى مدور، رقيق وكبير إلى حد ما. يوضع اللوح على السندان، ويبدأ الطرق من الخارج حتى يرتفع إلى الحد المطلوب.. ويكون هذا الارتفاع حسب نوع وحجم التحفة المطلوبة، صغيرة أو كبيرة. وفى العادة تستخدم السندانات ذات الشكل "T" المعهود والمستوي.. ويتم تحوير أو تحـويل اتجـاهات السـندانات المثبتة فى الأورمة بالشكل الذى لا يجعلها تفسد اللوح المعدني.

---

(101) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op cit., p. 94 - 95; Idem. Metalwork and Enameling, p. 102 - 103; Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 636 - 637.

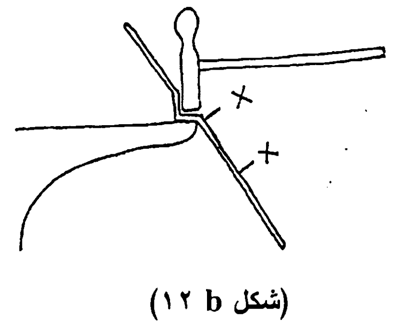
(102) Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 98.

ويستخدم فى هذه العملية شاكوش سحب مزدوج الوجه، أحد الوجهين مستو والوجه الآخر محدب، ولكنهما فى العرض نفسه. ولكى لا يتسبب هذا الشاكوش فى قطع أو تخريب اللوح المعدني، فإن أطرافه وحوافيه تكون كروية. وكثيرا ما يستخدم الشاكوش الملائم لسمك اللوح المعدني، وحجم الوعاء المطلوب.. وقدر قامته(١٠٣).



(شكل ١٢a)

عند البدء فى العمل، تحدد قاعدة الإناء بالبرجل فى وسط اللوح المعدني، ثم يرسم مركز القاعدة ومحيطها بشكل خفيف.. ثم يثبت اللوح فوق السندان بالشكل الملائم لوضعه حسب الرسم الذى خططه.. وعلى الذراع المواجه له (شكل ١٢ أ)، ثم يمسك اللوح بيده اليسرى جيدا.. ثم ينزل ضربات حادة ، أو شديدة بعض الشيء بالرأس المستوى من الشاكوش الذى فى يده اليمنى.. خارج رسم القاعدة قليلا، حتى يصنع زاوية على طرف الإناء المقترح.. (شكل ١٢ ب). ثم يدير اللوح فوق السندان ويستمر فى الطرق على المنوال نفسه، حتى تتحدد الأطراف والجوانب الأربعة للإناء. ومن حين لآخر، إذا ما تصلب المعدن المطروق فإنه يوضع فى النيران



(شكل b ١٢)

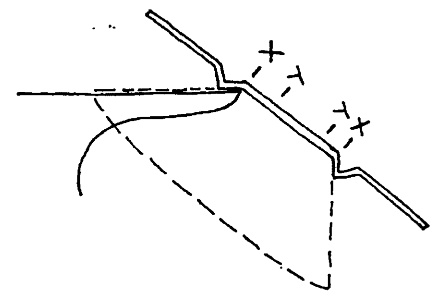
---

(103) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 95; Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 637 - 638.

حتى يسخن لدرجة معينة، ثم يغمر فى المياه حتى يفتر، ثم يعاود الصانع الطرق مع مراعاة أن يكون اللوح قـد وضـع بالزاوية نفسها التى كان عليها سابقا. وهكذا يتدرج الصانع من أسفل إلى أعلى فى دوائر مركزة حتى يصل إلى فوهة الإناء المطلوب والجدران بالعلو والارتفاع المتوقع. وكلما اقترب من حافة الفوهة، ازداد الصانع دقة، حتى لا يتصلب المعدن منه، وتحدث فيه ثنيات أو تجعدات.. ومما لا شك فيه أنه خلال طرقاته المتصاعدة وبين هذه الدوائر الحلزونية المتمركزة تحدث بعض التموجات فيتم تسويتها فى النهاية عن طريق فردها بالشاكوش الخاص بذلك. وحتى فى هذه العمليات التالية على عملية التعلية هذه فإن الطرق يكون من أسفل إلى أعلى دائما..

ولكى ترتفع الحواف فى عملية التشغيل بهذا الأسلوب، لابد وأن تكون الضربات قوية، ولكن الصانع الماهر، هو الذى يمتلك من الدقة والمهارة حتى لا يرق اللوح منه زيادة عن اللازم أو أن يثقب منه[١٠٤].

وأحيانا ما ترق وترفع أجزاء اللوح المعدنى الواقعة على حواف السندان من أثر شدة الطرق.. ففى هذه الحالة، على الصانع أن يخطط قاعدة جديدة بحجم أقل وقطر أضيق، ويعاود الطرق محاولا ألا تحدث ثقوب أو خروم فى جسم الإناء. (شكل ١٣)



(شكل ١٣) تصغير القاعدة
X - القاعدة المرسومة أولا
Y - القاعدة الثانية المصغرة

---

(104) Maryon, H. Metalwork and Enameling, 94 - 95ص ; İdem. “Metalworking in the Ancient World”, op. cit., 95 - 98ص ; Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 638 - 639; Sandham, R. Willmore, R. F. op. cit. p. 98 - 99.

وأثنـــاء صنع إنـــاء بأسلـــوب الرفـــع والإعلاء هذا، فإن الصانع يخلق زوايا فى الأماكن المقترحة، ثم يعطى الشكل الملامح التى تحدد معالمه. وكلما اتجه إلى أعلى فإنه يكون أشد حرصا، وأكثر دقة، لأن الجزء العلوى أصبح أكثر رقة، وأقل صلابة. وعليه أن يستخدم شاكوشا أخف، وأرفع وجها. وبه يرقق اللوح ويعلو به حتى يضيق عنق الإناء وفوهته بالشكل المطلوب.

وليس من الصعب تصنيع إناء أو وعاء ذى قاعدة دائرية، أو بيضاوية وجدران مسطحة، أما إذا كانت الجدران قائمة، فإن الصانع فى حاجة لاستخدام سندان خاص أو آلات أخرى خاصة بذلك. وإذا كان البدن يقتضى أن تكون به بعض الثقوب.. فإن الفنان إما أن يستخدم المغارز وإما سندانا به تجاويف حسب المقاس المطلوب. وإما أنه بعد أن ينتهى من صنع الإناء المطلوب، فإنه يقوم بعمل الثقوب، أو الخروم المطلوبة بالشكل المستهدف بعـــد ملأ الإناء بالبيتوم[١٠٥] الذى يخرج من هذه الخروم عند تسخين الإناء وتبريده..

وتزداد العملية صعوبة إذا ما كان الإناء مربعا، أو متعدد الأضلاع وخاصة فى القسم العلوى الذى يتطلب تضييق الزوايا والأركان. هذا إذا كان الإناء المطلوب قطعة واحدة، أما غير ذلك، فإن هناك تقنيات أخرى تطبق مثل الصب.

وأيا ما كان الأسلوب المتبع، فإن التحف المصنوعة تخضع لعملية طرق نهائية على السندانات المخصصة لذلك. وبهذا يحاول الصانع الفنان إزالة

---

[105] البيتوم (Bitum): عبارة عن خليط من الزفت، والحبيبات الكرامية وصمغ الصنوبر، والشحم

التجاعيد أو البروز أو التموجات التى تكون قد ظهرت على السطح، ثم يوضع الإناء فى النهاية على سطح مستو لتسوية إطار الإناء[١٠٦].

بعد الانتهاء من صنع التحف المعدنية، فإن السطح الخارجى يدهن بمزيج من زيت الخشخاش وتراب الصنفرة ويجلى ويلمع بهذا المسحوق[١٠٧].

ولكى تكون حواف الأوانى ذات الفوهات الواسعة قوية ومتينة، فإن المعدن فى هـذا الجـزء يراعى أن يكون سميكا بعض الشيء.. وأحيـانا ما يضع الصانع الماهر سلكا من الصلب أو الفولاذ على حافة الفوهة، ويلفها بهذا السلك حتى يضمن لها الصلابة المأمولة[١٠٨].

وإذا ما تطلبت التحفة شـفة، أو صنبورا، أو رقبـة أو ممسكا أو أذنا، أو مقبضا، ففى العادة، تصنع هذه الأجزاء مستقلة، ثم تلحم بعد ذلك فى التحفة[١٠٩]. ولكن أحيانا ما يقوم الصانع الماهر جدا، من صنع ذلك من اللوح المعدنى نفسه مع التحفة ذاتها بحيث تكون تحفة ذات صنبور أو مقبض. ولذلك يترك الصانع فى القسم الذى سيخرج منه هذا الجزء بعضا من اللوح المعدنى لكى يستخدمه فى هذا الغرض. ولا تشكل هذه الزوائد أى عائق بالنسبة له عند الطرق. وبعد أن تأخذ التحفة شكلها المطلوب، فإن الصانع عن طريق الطرق والسحب لهذا الجزء الزائـد يشكل الصـنبور أو الأذن أو المقبض المطلوب[١١٠].

---

(106) حول تقنية الارتقاء انظر:

Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 98 - 99.

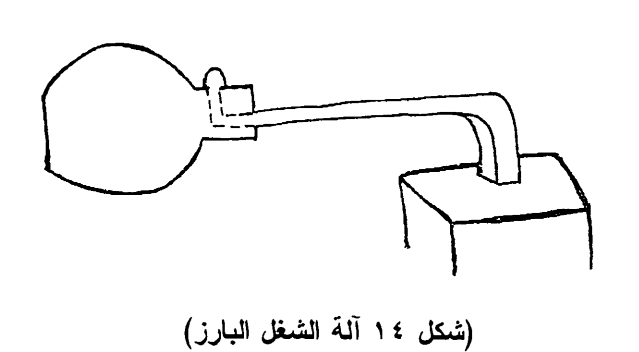
(107) Wulff, H. E. op. cit., p. 27 - 28.

(108) Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 102.

(109) Wulff, H. E. op. cit., p. 26.

(110) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 99.

وإذا كانت التحفة المطلوبة، ذات عنق ضيق، كإبريق مثلاً، ويود عمل سوار بالشغل البارز على الرقبة. فإن الفنان يستخدم آلة خاصة ذات ذراع طويل، يكون طرفها الذى سيعمل به النقوش على شكل دبوس حرب صغير (شكل ١٤).



(شكل ١٤ آلة الشغل البارز)

وهذا الطرق هو الذى يلجه الصانع فى الجزء الذى لا يستطيع إدخال يده فيه. ويوجه رأس الدبوس ناحية الجزء الذى يود عمل البروز أو النقش فيه، بينما يكون الطرف الآخر من هذا الذراع مثبتا بإحكام فى أورمة سليمة. ثم ينزل الصانع طرقاته المتتالية السريعة بقضيب حديدى على الجزء المثبت فى الأورمة من الذراع.. وتحت تأثير هذه الطرقات المتتالية، يصطدم سن الدبوس بجدار الإناء فى المكان المطلوب فيحدث بروزا. ويستمر الصانع فى طرقاته حتى يحصل على البروز بالحجم والشكل المطلوب ثم يخرج الآلة من الإناء، ويحمى الإناء فى النيران، مالئا البروز بالبوتومين.. وعلى الفور يقوم بتسوية البروز والنقوش بآلات التسوية اللازمة، ويكون فى هذه المرة عمله من الخارج[١١١].

---

(111) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 122; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 100 - 101; Sandham, R. -Willmore, R. F. op. cit. p. 100.

تكنيك الصب وتقنيته:

يطلق مصطلح "الصب" على ملء القوالب المعدة سلفا بالمعادن المنصهرة فى البوتقة. ولقد كان الصانع يستغرق وقتا طويلا فى صناعة التحف المعدنية بأسلوب الطرق حيث إنه يتعامل مع كل قطعة فنية على حدة، أما بطريقة الصب هذه فيستطيع أن يحصل على عدد كبير من التحفة نفسها فى وقت قياسي.

ومنذ ما قبل التاريخ، منذ العصر القالكوليتيكى، وهذا التكنيك معروف ومستخدم طوال مئات السنين، وكان ينمو ويتطور مع نمو وتطور التقنيات الأخرى. وقد استخدم فى العصور الإسلامية جنبا إلى جنب مع أسلوب وتكنيك الطرق الذى تحدثنا عنه آنفا. وكثيرا ما كان يستخدم فى صب الهاونات والمباخر والمرايا والشمعدانات والمواقد وما شابه ذلك من أدوات الحياة اليومية.

أ- الصب المصمت:

لقد حدثت طفرات مختلفة تبين المدى الذى وصل إليه تطور تقنية الصب فى مختلف المعادن، ففى البداية تم الصب فى قوالب مفتوحة من أعلى ومصنوعة من الحجارة أو الصلصال(١١٢).

(112) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. IX, p. 51; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 200; Parr, J. G. op. cit., p. 18; Savage, G. A Concise Hislory of Bronzes, London, 1968, p. 18.

إن ميزة القوالب الحجرية أنها لا تتشقق عند صب المعدن الساخن، كما يمتاز القالب الصلصالى بإمكانية استخدامه أكثر من مرة دون الحاجة إلى صنع أو استخدام قالب آخر. ولما كانت القوالب الحجرية تحتاج إلى وقت طويل عند حفرها وبريها، وتحتاج إلى جهد شاق. فقد رجح الصانع أو الفنان استخدام القوالب الصلصالية(١١٣). فالصلصال خامة يسهل تشكيلها وهى مبللة، وإذا ما وضع فى أفران ذات حرارة عالية فإن درجة انصهاره أعلى بكثير من درجة انصهار شتى المعادن الأخرى، ولهذا شكل الصلصال والفخار مادة وخامة مناسبة جدا لقوالب صب المعادن(١١٤).

للحصول على نتائج طيبة من الصب؛ فيجب تبريد المعدن المصهور والمصبوب رويدا رويدا.. فإذا ما تم الصب فى قوالب مفتوحة من أعلى، فإن المعدن يبرد سريعا، ويتجمد. وهكذا تفشل عملية الصب، ولا تعطى نتيجة إيجابية. ولما أدرك صناع العصور الوسطى ذلك، بعد فترة وجيزة، فقد جربوا وضع قطعة من الحجر المبلل على فوهة القالب، أو وضع غطاء من الصلصال نفسه قد أعد سابقا.

وبعد اكتشاف سبائك النحاس، وخاصة البرونز، تسجل الوثائق تطورا سريعا فى تقنية صب المعادن. وثبت أن البرونز معدن مناسب جدا لعمليات الصب.. فعند صب البرونز المنصهر ثبت أنه لا يتأكسد بالغازات، ولا يحدث حبابا، أو زبدا مثل النحاس(١١٥). كما أنه يصل إلى أدق تفاصيل

(113) Tylecote, J. G. op. cit., p. 118.
(114) Savage, G. op. cit., p. 18.
(115) Aitchison, L. op. cit. vol. I, p. 193.

القالب، وتنتشر داخل ثناياه بسرعة وبسهولة. كما أن سحب البرونز أثناء تبريده، يكون أسهل وأيسر عند انفصاله عن القالب(١١٦).

إذا كان القالب الذى تم الصب فيه عبارة عن قطعة واحدة، فيلزم الانتظار حتى يتجمد المعدن، ويكسر القالب لإخراج التحفة أو العمل المصبوب. وقد ثبت أن صناع المعادن قد استخدموا أسلوب الصهر والصب فى قوالب ذات أغطية، أو قوالب مكونة من قطعتين أو أكثر فى غضون الألف الثالث قبل الميلاد تقريبا. وانطلاقا من هذه التقنية، فقد أمكن استخدام القالب نفسه فى أكثر من عملية، أو بالأصح فى عمليات كثيرة(١١٧).

لكى يتم الصب فى قوالب مغطاة أو متعددة الأجزاء؛ فإنه يتم عمل نموذج للتحفة المطلوبة من الصلصال، ثم يعد لهذا النموذج قالب خارجى ومن الصلصال الفخار أيضا، ثم تفتح به فتحات وثقوب لخروج فقاعات الهواء ووصول المعدن المنصهر إلى القالب الخارجي. ثم يقص القالب، أو يقطع، إلى نصفين، أو أربعة أرباع، ويبعد عن الموديل المصبوب. ثم تحرق الأجزاء المقطعة فى الفرن حتى درجة التماسك، ثم يعاد لصق هذه القطع، ويشد عليها من الخارج جيدا بسلك معدنى متين. ويدفق المعدن المذاب إلى الداخل من الثقوب والفتحات الموجودة فى القالب، وهكذا تتم عملية الصب(١١٨). ويترك المعدن ليبرد على مهل. وبعد أن يتجمد تماما، يفك الرباط، وتبعد أجزاء القالب الخارجي. ومما لا شك فيه، أن المشغولات

---

(116) Savage, G. op. cit., p. 17.
(117) Forbes, R. J. "Extracting, Smelting..", op. cit., p. 588.
(118) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 200.

المعدنية التى تتم بهذا الأسلوب، تظهر عليها آثار خطوط خفيفة لزوائد القوالب، وفواصل القطع الملصقة.

ولما كانت التحف المعدنية المصبوبة صبا مصمتا، تعد ثقيلة من ناحية، وتستنزف معادن كثيرة من ناحية أخرى، ومكلفة من ناحية ثالثة؛ فقد استخدم هذا الأسلوب بصفة عامة فى المصنوعات الدقيقة، والتحف الصغيرة الحجم، بالرغم من إمكانية استخدامه فى الأعمال الكبيرة الحجم.

ب- الصب المجوف:

يعتمد أسلوب الصب المجوف على تثبيت قشرة، أى بطانة معدة من الصلصال داخل القالب الصلصالي، ويتم دفق المعدن المنصهر بين القالب والقشرة[١١٩].

إذا كان القالب الخارجى قطعة واحدة، فإن الصانع يحطمه بعد أن يتجمد المعدن، ويخرج التحفة، أما إذا كان عبارة عن عدة قطع، فإنه يستخرج هذه القطع دون أن يكسرها لكى يستخدمها فى مرات أخرى عديدة.

ولكى لا تتحرك تلك القشرة الداخلية أثناء الصب، فإنها تثبت بمسامير معدنية فى القالب الخارجي، على أن تكون من معدن درجة انصهاره أعلى بكثير من درجة انصهار المعدن المستخدم. وكثيرا ما يضطر الصانع إلى استخدام مسامير من معدن خالص غير مخلوط، وإلا؛ فإنه عند صب السبيكة المنصهرة فى القالب، فإنها تذيب المسامير المثبت بها البطانة الداخلية ويختلط معدنها مع المعدن المذاب[١٢٠].

يتم عمل ثقوب ومجارى للمعدن الذى سيصب إلى القالب الخارجي، كما يخرج الهواء المختلط بالمعدن المنصهر من هذه الثقوب. ولكى لا تحدث أية

---

(119) Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 626.
(120) Tlecote, R. F. op. cit., p. 110.

فقاقيع هوائية فى التحفة المستهدفة، يتم عمل ثقوب صغيرة فى القشرة أى البطانة الداخلية أيضا. كما يخلط بالعجينة التى صنعت منها القشرة والقالب الخارجى بعض المواد الأخرى مثل الرمل وفتات القرميد، والنشارة، والنخالة ومسحوق العظم والسماد والتبن وما شابه ذلك، مما يجعلها كالنسيج الإسفنجى الذى يسمح ويساعد على خروج فقاقيع الهواء(١٢١).

ويشترط أن يكون القالب والقشرة الصلصاليان قد جفا تـماما قبل الصب، وإلا فإنه يحدث بخر عند صب المعدن المنصهر، وهذه الرطوبة تفسد سطح المعدن(١٢٢).

وعند تجفيف القالب والقشرة فى الهواء الطلق، يحدث تشقق فى بعض أماكن الصلصال، وإذا ما كانت هناك تشققات كبيرة فإنها تملط وترمم فى الحال، أما إذا كانت تشققات صغيرة فإنها تترك على اعتبار أنها تساعد على خروج الهواء أثناء عملية الصب(١٢٣).

وقبل الصب، توضع القوالب المجففة فى أفران ذات حرارة عالية حتى يشتد عودها، ويتصلب قوامها. ويدفق المعدن المنصهر إلى داخل القوالب وهى مازالت ساخنة، وهكذا يتم الصب(١٢٤).

تكنيك شمع العسل:

منذ الربع الثانى من الألف الثالث قبل الميلاد؛ تم استحداث تقنية جديدة،

---

(121) Maryon, H. Plenderleith, H. J. op. cit., p. 627; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 206.
(122) Tlecote, R. F. op. cit., p. 107.
(123) İbid., p. 110.
(124) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 630.

فى أسلوب الصب تدعى "Cire Perdue" أى أسلوب شمع العسل. وبهذه التقنية التى تعتمد على استخدام الشمع، أصبح من الممكن عمل، وتصنيع، نماذج، وأشكال مصمتة، أو مجوفة، أو حتى مختلطة بالصب.

إذا كانت التحفة التى ستصنع بهذه التقنية صغيرة استخدم فيها الصب المصمت، أما إذا كانت كبيرة وضخمة يفضل لها أسلوب الصب الأجوف(١٢٥).

لإجراء الصب المصمت بأسلوب قوالب الشمع يعد فى بادئ الأمر نموذج من شمع العسل للتحفة المطلوبة، وبالشكل المرغوب. ولما كان الصانع يعمل على الجانب السلبى "بوزيتيف" للعمل المطلوب، فإنه يشتغل بسلاسة فوق الشمع، ثم يليس أى يملط بالصلصال فوق هذا الموديل، ويثقب ثقوبا فى الفخار، ثم يلج هذا القالب الفخارى الممتلئ بالشمع فى داخله بعد جعل رأسه إلى أسفل، تجاه فرن ساخن؛ وخلال ذلك فبينما يستوى الفخار، فإن الشمع المذاب من الحرارة يتدفق من الثقوب إلى الخارج. وما إن يشتد القالب ويجف تماما، يسحب من الفرن، ويزج بالمعدن المنصهر، من الثقوب نفسها، لملء الأماكن التى أفرغ منها الشمع، والقالب مازال ساخنا. وبعد أن يجمد المعدن ويتماسك تماما، يكسر القالب الفخاري، ويبعد من فوق التحفة(١٢٦).

ومن أجل إجراء صب مجوف، بطريقة الشمع، تعد قشرة أو نواة بنفس مقاييس وشكل الأثر المطلوب من الصلصال، ثم توضع طبقة من الشمع السميك فوق هذه النواة تكون بسمك التحفة التى ستصب، ثم تحدد خطوط وملامح العمل المطلوب فوق الشمع باستخدام معدات دافئة بعض الشيء.

---

(125) İbid., p. 634.

(126) Parr, J. G. op. cit., p. 24 - 25; Savage, G. op. cit., p. 20.

وبالإمكان عمل رسومات أو نقوش أو حفر فوق الشمع. ولما كان الصانع يجرى رسوماته وخطوطه على البوزيتيف، فإنه يشتغل بسهولة ويسر كامل. وما إن ينتهى من رسوماته حتى يضع طبقة رقيقة من الصلصال فوق الشمع، ثم يطليها بطبقة خشنة وسميكة من الفخار، ثم يربط النواة بالقالب الخارجى بمسامير معدنية. وبعد فتح ثقوب ومجارى فى القالب الصلصالى الخارجي، يوضع فى الفرن مقلوبا؛ بحيث تكون الرأس إلى أسفل. وبهذا الشكل؛ وبينما الشمع يذوب ويسيل خارجا، فإن القالب الصلصالى الخارجى يستوى ويجف. ثم يسحب القالب من الفرن، ويعاد ملء الثقوب بالمعدن المنصهر. وما إن يجمد المعدن حتى يكسر القالب الفخاري، وتقطع النواة أيضا، وتستخرج من داخله التحفة المشكلة.

ولما كانت المجارى ومخارج الهواء قد امتلأت بالمعدن ساعة الصب، فعند كسر القالب الصلصالي، تبدو فوق الأثر بعض النتوء وكأنها مسامير، فتقطع بعد ذلك من جذورها، وتبرد أماكنها وتسحق بالمبارد [١٢٧].

ولما كانت الموديلات والنماذج الأصلية للتحف التى تصنع بتقنية الشمع؛ سواء المصمت أو المجوف شمعية فإنها تذاب بالحرارة وتمحى.

وفى العصور الكلاسيكية، حيث الموديلات الأصلية تصنع من الفخار، أو الخشب، فقد كانت تستخدم لأكثر من مرة. وبهذه الطريقة أمكن تطوير

---

[127] حول صب التجويف بطريقة (Cire perdue) انظر:
Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 197; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., ص. 634 - 635; Parr, J. G. op. cit., p. 25; savage, G., op. cit., p. 20.

أسلوب الصب بتقنية شمع العسل. وعند استخدام هذا الأسلوب نفسه فى العصور الوسطى، كانت تعد نماذج التحف المطلوبة مسبقا من الخشب أو الصلصال، ثم تصنع لهذه النماذج قوالب صلصالية من عدة أجزاء، ثم تفتح هذه القوالب بعد ذلك، وتستخرج منها النماذج الأصلية، ويحتفظ بها من أجل استخدامها فى المرات القادمة. ولما كان شكل الموديل قد خرج سالبا "تجاتيف" فإن باطن القالب المجزأ، يغطى بطبقة من الشمع، فى سمك العمل المراد صبه وتثبت نواة مصنوعة من الصلصال فى مكان الوسط، ويضغط بشدة على شمع القوالب المجزأة. وفى هذه الحالة يتم نقل شكل التحفة المطلوبة على الشمع بالموجب أى "بوزيتيف"، بعد ذلك، ينزع شمع القوالب المجزأة من على الموديل، ويوضع فوق الشمع طبقة رقيقة من الفخار، ثم تمحر أى تملط بطبقة خشنة من الصلصال أيضا. ويصنع بذلك قوالب مغلقة عبارة عن قطعة واحدة. تفتح به ثقوب ومجار، يقلب، ويزج به إلى الفرن. وبعد أن يسيل الشمع المذاب من الحرارة إلى الخارج، يسحب القالب من الفرن، ويدفق المعدن المنصهر إلى الأماكن التى فرغت، ويتم الصب. وبمجرد أن يجمد المعدن، يكسر القالب الخارجى المكون من قطعة واحدة ويبعد. وتقطع البروز التى بقيت فوق جسم الأثر، وتبرد أماكنها بالمبرد، وتسحق وتسوى بالصنفرة ويمكن استخدام القوالب المتعددة الأجزاء كقوالب خارجية فى طريقة الصب هذه. ولما كانت مثل هذه القوالب تترك نتوءات وبروزات كثيرة فوق جسم الأثر على هيئة خطوط، فقد فضل الصانع الفنان استخدام قالب خارجى من قطعة واحدة حتى لا يترك تشويها بارزا[١٢٨].

---

(128) Maryon, H. “Fine Metalwork”, op. cit., p. 478; Maryon, - Plenderleith, op. cit., p. 634 - 635; Savage, G. op. cit., p. 20.

ومهما كان نوع الصب وتقنيته، ففى الغالب الأعم، عند إقامة، أو صنع أعمال ضخمة، وكبيرة الحجم، فإنها تصب أولا على هيئة أجزاء صغيرة، ثم تلحم هذه الأجزاء إلى بعضها بعضا، ويكتمل الأثر الفنى.

ج- السحب على المخرطة:

إذا كان الصانع المبدع قد استلهم حركة الدوران حول محور دولاب الفخار فى إبداع، وصنع أعمالا فنية من عجينة الصلصال. فإنه بالأسلوب نفسه، وعلى طبلية المخرطة الدائرية، أبدع آثارا فنية مجوفة ذات أجسام مستديرة، مستخدما ألواحا معدنية دائرية الشكل بدلا من عجينة الصلصال(١٢٩).

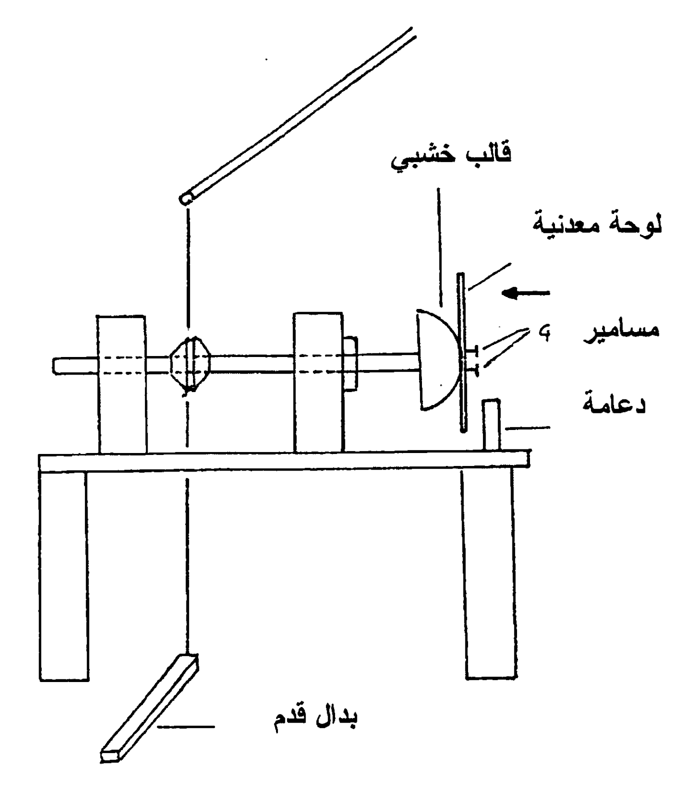
إن طريقة السحب على المخرطة المستخدمة فى عمل الأعمال المعدنية، اعتبارا من القرن الرابع قبل الميلاد، قد تم استخدامها وتطبيقها أيضا فى العصور الإسلامية، وخاصة فى تشكيل وعمل النماذج التى تصنع على شكل أعداد كثيرة، ويمكن تشكيل الأعمال المعدنية على المخرطة بطريقتين:

الطريقة الأولى:

يثبت على طبلية المخرطة القالب الخشبى الذى أعد على شكل الوعاء أو الإناء المطلوب، ثم يوضع اللوح المعدنى على أسفل الإناء الذى سيصنع، ويثبت بالمسامير فى الوسط (كما هو مبين فى شكل ١٥). ثم يدار دولاب المخرطة؛ فيؤمن دوران القالب بسرعة

(129) Arseven, C. "Le metal", Les Arts Décoratifs Turcs, İstanbul, 1950, p. 129; Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 449; İdem. Metalwork and Enameling, p. 104.

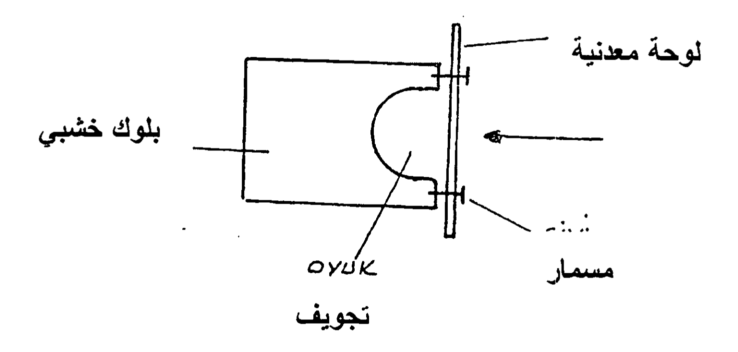
من ناحيـــة، ومن ناحية أخرى يضغط من الخارج على اللوح المعدنى المثبت بالمسامير فى القالب الذى كور بشكل لا يضر بالمعدن. وبعد أن يدور اللوح فوق القالب مدة ما، فإنه يأخذ شكل القالب، وبعد أن يؤخذ الإناء من المخرطة، ينزع من داخله القالب الخشبي. وتتبقى آثار على هيئة دوائر متحدة المركز على الأقسام الخارجية للنماذج المصنوعة بهذه الطريقة.



(شكل ١٥) طبلية المخرطة؛ التشكيل بالطريقة الأولى

الطريقة الثانية:

يعد القالب عن طريق حفـــر تجويـــف بشكل القالب المطلـــوب فى كتلـــة خشبية، ويثبت هذا القالب على بنك أى سطـــح المخرطة، وبعـــد إعـــداد اللـــوح المعدنى بالشكل المطلوب، يوضع فوق هذا التجويف، ويثبت من الأطراف بالمسامير فى الكتلة الخشبية. (شكل ١٦) تدار المخرطة، وما إن يبدأ القالب فى الدوران، يضغط أيضا على اللوح المعدنى بآلة طويلة الذراع مدورة الطرف بشكل لا يضر باللوح، وهذا يؤمن إيلاج اللوح فى التجويف، والتشكل بشكله. والنماذج المصنوعة بهذه الطريقة يتبقى على أقسامها الداخلية آثار على هيئة دوائر متحدة المركز[١٣٠].



(شكل ١٦) التشكيل بالطريقة الثانية على المخروط

د- طرق تجميع الأجزاء المعدنية: "برشمة - لحام - صهر"

---

[130] حول طرق التشكيل فى المخرطة انظر:

Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 101 - 102; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 449 - 450; İdem. Metalwork and Enameling, p. 105 - 112.

إن الآثار المعدنية التى صنعت بشكل مجزء سواء بتطبيق تقنية الصب، أو تكنيك الطرق، تجمع هــذه الأجــزاء إلى بعضها بعضا بطريقة التبشيم، أو اللحم، أو الصهر.

التبشيم:

التبشيم أو البرشمة هو طريقة الربط أو الوصل بالمسامير. ويتم ذلك بفتح ثقوب للمسامير بآلة حادة، ذات سن مدبب فى جسم المعدن الذى يراد تبشيمه، ويمكن عمل هذه الثقوب أثناء الصب ذاته، ويتم ربط هذه الأجزاء بوضع بعضها فوق بعض بحيث تكون الثقوب متوائمة، ثم تستخدم مسامير البرشمة فى الربط المحكم، وشد الأجزاء ببعضها بعضا.

وقد استخدم التبشيم أى البرشمة فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية كتوحيد وربط الأجزاء المصبوبة بشكل منفصل، للآثار الكبيرة الحجم، مثل المواقد، والدفايات، وكذلك لتثبيت الأجزاء المتحركة كالمقابض والمماسك والآذان فى جسم الوعاء، وكذلك فى برشمة بعض الأعمال مثل المراجل والأسطال والقازانات أى القدور.

اللحام:

هو وصل معدن بآخر بإذابة معدن أقل فى درجة الانصهار، وذلك بوضع الأطراف المراد لحامها بجوار بعضها بعضا بشكل محكم، ثم توضع مادة اللحام فوق المكان والجزء المضاف، ثم توجه الحرارة إلى هذا الجزء بشكل مركز، حتى تنتشر مادة اللحام بشكل جيد وتمتزج بالمعدن المضاف

والمعدن الأصلي، وهذا يؤمن من الأطراف وتداخلها وتوحدها. ويشترط أن تكون درجة ذوبان وانصهار المعدن المستخدم فى اللحام أقل من درجة ذوبان وانصهار المعدن المراد لحامه ببعضه البعض.

وتنقسم طريقة اللحام هذه إلى نوعين: نوع رخو، ونوع جامد صلب. ويستخدم القصدير والرصـــاص فى عمليات اللحام المتسمة بالرخـــاوة واللين حيث ألواح القصدير أو مواسير الرصاص تنصهر فى درجات حرارة منخفضة. وهذا النوع لا يستخدم فى صناعة التحف المعدنية.

أما النوع الثانى من اللحام؛ فيستخدم فى لحام الذهب والفضة والنحاس والبرونز. وتستخدم معها معادن تنصهر فى درجات حرارة أقل من درجة انصهار هذه المعادن.

وقياسا، ببعضهما، فلحام النوع الثانى أى الصلب أقوى وأمتن والمعادن الملحومة بهذه الطريقة تتحمل التسخين والطرق عند التشغيل(١٣١).

وتبين الآثار المستخرجة فى الحفريات الأثرية أن تقنية لحام المعادن قد عرفها الصناع منذ الألف الثالث قبل الميلاد فى الشرق الأدنى، وأن الذهب هو أول المعادن التى طبقت هذه التقنية(١٣٢).

(131) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 107, 113 - 115; İdem. Metalwork and Enameling, p. 5 - 6; Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 650 - 651; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 101.

(132) Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol VIII, p. 138; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 111, 114,

كان صناع التحف المعدنية الإسلامية يقومون بعمليات لحام المعادن بأنفسهم، وكانت لديهم دراية كاملة بأنواع المواد المناسبة فى لحام المعادن وعلى علم كامل بدرجة ذوبان المعادن.

كان الفنان المسلم يرجح سبائك الذهب والنحاس أو الذهب والفضة فى لحام التحف الذهبية؛ فالذهب الخالص ينصهر فى درجة حرارة ١٠٨٣، ولكن إذا ما أضيف إليه نحاس بنسبة ١٠% فإن درجة الانصهار تنخفض إلى ٩٤٠ درجة. ويجب ألا تتجاوز نسبة النحاس فى هذه السبائك عن ١٨%، وإلا فسوف ترتفع درجة الانصهار مرة أخرى.

وتجهز سبائك نحاسية فضية، أو زنكية فضية للاستخدام فى لحام الأعمال والتحف والمشغولات الفضية.

أما فى لحام الأعمال النحاسية والبرونزية، فتعد لها سبائك برونزية ترتفع فيها نسبة القصدير.

وتستخدم سبائك نحاسية حديدية فى لحام أعمال الحديد.

وتواؤم الألوان بين المعدن الأصلى والسبائك المستخدمة أمر مهم جدا. وللوصول إلى اللون المطلوب يقوم الصانع بخلط مجموعة معادن ببعضها البعض وتغيير بعضها الآخر حتى يصل إلى اللون والمستوى المطلوب[١٣٣].

لقد استطاع الصناع المسلمون إبداع تحف فنية معدنية كبيرة الحجم من ألواح معدنية عبارة عن قطعة واحدة. ولكن لما كانت هذه الطريقة تمثل نوعا

---

(133) Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 651; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 108 - 112; Wulff, H. E. op. cit., p. 33.

من المشـــقة، فقــد رجحوا فى صـــناعة بعض الأوانى جعلها من قطعتــين أو أكثر، ثم يجمعونها فى قطعة واحدة عن طريق استخدام اللحام[١٣٤].

الصهر: "اللحام"

الصهر، هو وسيلة لحام أجزاء معدنية وتوحيدها عن طريق درجة حرارة مرتفعة، أو ضغط عال[١٣٥].

وهناك ثلاث طرق مستخدمة: اللحام عن طريق الضغط البارد، واللحام عن طريق الضغط الحراري.. اللحام الأوكسيدي.

اللحام البارد:

تستخدم هذه الطريقة مع المعادن الرقيقة جدا، كالرقائق الذهبية "ورق الذهب" وذلك بوضع أطراف تلك الرقائق فــوق بعضها بعضــا من الزوايا أو الأماكن المراد لحامها، ثم يطرق فوقها بالشاكوش حتى تلتحم الأجزاء ببعضها. ولكن اللحام بهذه الطريقة لا يصمد طويلا، ولا يحتمل الاستخدام العنيف بعض الشيء، ولا يعتبره البعض لحاما حقيقيا.

اللحام بالضغط الحراري:

ولا تستخدم هذه الطريقة مع النحاس أو البرونز أو السبائك النحاسية كافة، حيث إن مثل هذه السبائك يجب ألا تطرق وهى ساخنة جدا، ولذلك

---

(134) Wulff, H. E. op. cit., p. 24.

(135) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 102 - 103.

فإنها لا يتم لحامها وهى ساخنة. ولكن الحديد والصلب فقط هما اللذان يتم لحامهما وهما ساخنان. ويتم ذلك عندما يصل الحديد، أو الصلب إلى ما يقرب من الذوبان فى درجة حرارة ١٣٥٠ أى وهو كالمعجون، فتطرق الأطراف المراد لحامها وهى فى هذه الحالة. فعند الطرق عليه تنفصل حبيباته مكونة حبيبات جديدة. وعند توالى الطرقات بالشاكوش على هذه الحبيبات الجديدة، فإنها تلتحم ببعضها البعض وتتشابك، ومع توالى الطرق تتلاحم وتصبح ملتحمة ببعضها البعض(١٣٦)..

اللحام الأوكسيدي:

اكتشف اللحام الأوكسيدى فى العصور الحديثة، كنوع من أنواع اللحام المعدني. وتتم هذه الطريقة بتسليط شعلة أو لهب، أو شعاع يعطى حرارة عالية أو مصدر كهربائى فوق الأجزاء المراد لحامها، فيصهر المعدن فى هذه المنطقة، ويمتزج ببعضه بعضا، وهكذا تلتحم أطرافه وتتوحد. وفى العصور الحديثة، ورغم تطور وسائل اللحام الكهربائى والأوكسيدى فإن هذه الطريقة لا تستخدم مع النحاس وسبائكه. فإذا ما سلط لهب أو تيار كهربائى على هذا المعدن، فإنه يثقبه على الفور. وإنما تستخدم هذه الطريقة مع الحديد والصلب فقط(١٣٧).

---

(136) Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 653; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 103.

(137) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 104 - 105.

وهكذا .. وكما اتضح، فإن الصهر والضغط الحرارى قد استخدم منذ القدم وفى العصور الوسطى فى صهر ولحام التحف المعدنية الحديدية والصلبة فقط. أما المعادن الأخرى فقد رجح الصناع استخدام طرق البرشمة واللحام بمواد أخرى.

وفى صناعة التحف المعدنية الإسلامية، استخدم الصناع، والمبدع المسلم طرق التبشيم، والبرشمة كنوع من أنواع النقش، أو الزينة بالمسامير، وخاصة فى القازانات أى القدور الكبيرة والمراجل والأسطال والمواقد الضخمة وذلك عند تثبيت المقابض والمماسك والآذان بالجسم الأساسي. وفيما عدا ذلك من التحف المعدنية فإنه قد فضل استخدام اللحام فى توحيد الأجزاء الصغيرة كالصنابير والآذان والأقدام فى التحف الدقيقة والصغيرة الحجم.

٢- طرز زخرفة الآثار المعدنية:

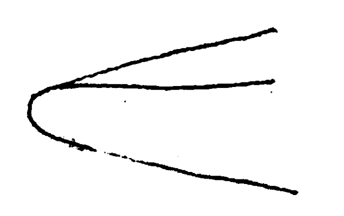
نستطيع أن ندرس طرز الزخرفة المستخدمة فى التحف المعدنية فى العصر الإسلامي، مقسمين إياها إلى تسع مجموعات رئيسة:

أ- الحفر والقشط = "الحك" - النحت

يمكن أن يتم عمل نقوش زخرفية بالخطوط العميقة فوق سطوح التحف المصنوعة من الذهب، والفضة، والنحاس، والبرونز، والزهر. ويمكن أن تخط هذه الخطوط بطريقتين: طريقة القشط أو الكحت أو النحت، وتتم هذه الطريقة بسن قلم القشط المدبب والشاكوش، أما طريقة الحفر فتتم؛ إما بقلم الحفر المدبب وإما بآلة الحفر ذات السن المدبب الحاد واليد الخشبية، والتى تسمى "بورين" أى منقاش، أو مغراز.

القشط:

تتم هذه العملية بالطرق بشاكوش خفيف على أقلام الصلب ذات السن غير الحاد. وإذا كان المعدن المشغول ذهبا أو فضة، فيمكن أن تستخدم أقلام البرونز، وأطراف هذه الأقلام يتراوح سمكها ما بين ٣ و ١٢ مليم، لكى لا تقطع المعدن المستخدم ويتم الطرق عليها بخفة (شكل ١٧).



(شكل ١٧) قلم حفر ذو سن غير حاد

يمسك بقلم النحت بالأصابع الثلاثة لليد اليسرى، ويرتكز الإصبع الرابع والخامس على التحفة، ويكون القلم مائلا إلى الخلف، وبالطرق الخفيف على القلم بالشاكوش، ينغرس السن مع كل طرقة فى المعدن. ويقوم الصانع بدفع السن مع كل طرقة إلى جانب من جوانب المعدن، ليفتح لنفسه طريقا، ومع كل طرقة أيضا تترك الزاوية السفلى المستديرة للقلم، أثرا خفيفا فى أرضية الخط الذى حفره. وعند فتح الخطوط بالقشط على سطح المعدن، فإن البروز التى تحدث لا تقص، ولا تنزع من أماكنها، بل يدفع بها فقط إلى جانبى التجويف.

وبقلم القشط المستدير يمكن إحداث خطوط أو تجاويف مسطحة أو مقوسة، ومن أجل الحصول على خطوط مقوسة، فيمسك القلم بميل أكثر نحو الخلف. وتحديد الزاوية التى يمسك فيها القلم؛ تعتمد على مهارة وتجربة الصانع.

وإذا كانت طبقة المعدن الذى تم شغله بخطوط عن طريق النحت، طبقة رقيقة، وإذا كان الصانع يعمل فوق تحميلة أى دعامة لينة أو طرية من الخشب أو القطران أو الرصاص، فإن التجاويف المفتوحة فوق سطح المعدن، تظهر على الوجه الخلفى للطبقة (شكل ١٨).

تحميلة لينة (شكل ١٨) تجويف حفر مفتوح فوق تحميلة لينة على طبقة رقيقة

أما إذا كانت طبقة المعدن المشغول، طبقة سميكة، أو أن الصانع يعمل فوق مسند صلب مثل السندان؛ فإن التجاويف

تحميلة صلبة (شكل ١٩)
تجويف حفر مفتوح فوق تحميلة صلبة

المفتوحة لا تظهر على الوجه الخلفى للطبقة (شكل ١٩). وتتراكم فتات المعدن المدفوعة من التجــاويف المفتوحة فوق المسند الصلب على جانبى التجاويف، ثم تمحى هذه التراكمات بعد ذلك بالمبرد(١٣٨).

الحفــر:

تتم عملية الحفر، بفتح تجاويف على سطح المعدن بأقلام صلبة، ذات أطراف حادة وقاطعة، يبلغ طولها خمسة عشر سنتيمترا. أو بمنقاش = "بورين" حاد. والمعدن الموجود داخــل التجاويف المفتــوحة بطريقة الحفر، لا يدفع بها إلى الجوانب كما هو الحال فى طريقة النحت؛ بل تقطع، وتستخرج. والأقــــلام المصنوعــة مــن الصــلب والمســتخدمــة فى أعمال الحفر، قد تم سنها وبريها كالماس، وطرفها الأسفل حاد، وقد بريت زاويتاه إلى حد ما. وعلى طرفى هذا البــروز، توجــد زاوية أيضا (شكل ٢٠). هذه الزاوية تحول دون نزول السن المدبب إلى أعماق كبيرة، تحت طرقات الشاكوش عند إحداث هذه التجاويف. وتؤمن سير القلم أماما.

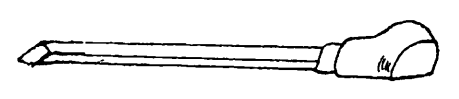
(شكل ٢٠) قلم صلب ذو طرف حاد

---

(138) حول موضوع (الطرق) انظر:

Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 119 - 153; İdem. Metalwork and Enameling, p. 119 - 121; "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 115 - 117.

وآلة الحفر التى تسمى المنقاش أو المغراز = Burin البورين، هــى آلة مــن الصــلب


(شكل ٢١) مغراز = منقاش

طــولــها ما بين ٧ و ٨ سم، سنها مدبب ومخصص لفتح التجاويف وإلى جانب أنه مدبب وحاد، فله زوايا مثل الأقلام تماما. ولهذه الآلة مقبض من الخشب على شكل نصف دائرة يمكن أن تملأ راحة اليد (شكل ٢١). ويمسك المنقاش بشدة، وبالضغط عليه ودفعه، يفتح لنفسه طريقا كالمحراث، وكلما فتح طريقة، فإنه يدفع بالمعدن المستخرج إلى الأمام. وحسب الضغط القائم براحة اليد على المقبض، يتم تعميق أو تسطيح التجويف حسب المطلوب. وكلما سار المغراز إلى الأمام، فإن المعدن الخارج مقطعا من داخل التجويف المفتوح، يشكل لولبا من القضابة أمام الآلة. ومن حين لآخر تقطع هذه القضابة، وتجمع، تاركة فى مكان قطعها، أثرا خفيفا داخل التجويف[١٣٩].

إن زخرفة التحف المعدنية بالخطوط العميقة طراز مستخدم منذ بدايات العصر البرونزى (نهاية الألف الرابع قبل الميلاد)، ولما كانت الأدوات المستخدمة فى العصر البرونزي؛ إما مصنوعة من حجر وإما من البرونز، فإن كانت التجاويف المفتوحة فوق أسطح المعادن اللينة مثل الذهب، والفضة فى ذلك العصر، كانت من نمط التجاويف المنحوتة التى يدفع المعدن فيها إلى الجوانب. أما خطوط التجويف على الأعمال البرونزية، التى يقطع المعدن فيها ويستخرج من تلك التجاويف، فإنها تجاويف قد تمت بأسلوب الحفر

(139) حول موضوع (الحفر) انظر: Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 119 - 153; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 117; Maryon, H.- Plenderleith, H. J. op. cit., p. 649; Wulff, H. E. op. cit., p. 37.

الحقيقي. ولكن لما تم الانتقال إلى استخدام الآلات المصنوعة من الصلب، فى الألف الأول قبل الميلاد، تحقق ذلك بشكل فعلى وملموس ومن أجل إجراء هذه الخطوط المفرغة فوق سطوح البرونز، كان على الصانع ألا يستخدم أقلاما ذات سنون برونزية، وإلا تكسرت من أول طرقة، أو تنفلق إلى اثنين.

إن طرازى الحفر والنحت، المستخدمين معا، ومع الأساليب الزخرفية الأخرى، أو كل منهما على حدة فى فن المعادن الإسلامية؛ قد طبقا بمهارة فائقة على المعادن المختلفة، فى كل العصور وفى شتى المناطق. وقد أعدت التحف التى تزخرف بأسلوب النقش فوق سطحها بهذا الطراز أيضا.

ب- الزخرفة البارزة "الريبوزييه والطرق الأخرى":

يطلق على التقنية المستخدمة فى الزخرفة البارزة، والمستخدم فيها الشاكوش وآلات النقر على التحف المعدنية، اسم "أسلوب الريبوزييه" "السك والدق".

يمكن الحصول على البروز بالدق بالشواكيش على طبقة المعدن من الخارج، أى على السطح، أو من الداخل "عكسيا" أو بكليهما معا. وفى الواقع فإن الريبوزييه = البروز الحقيقى هو أصل إحداث البروز بالشوكشة = أى الدق بالشاكوش عكسيا، أى من الداخل إلى الخارج. ولكن كلمة الرويبيزييه أصبحت تستخدم كمصطلح عام للدلالة على كل الزخارف البارزة[١٤٠].

وإذا ما أريد تشغيل النقوش الزخرفية البارزة التى ستتم على التحف المعدنية بشكل البروز المنخفض، فإن ذلك يتم بالطرق والدق بالشاكوش من الخارج. وهذا الأسلوب يطبق على الصوانى وأطباق الزينة أكثر من الأعمال

---

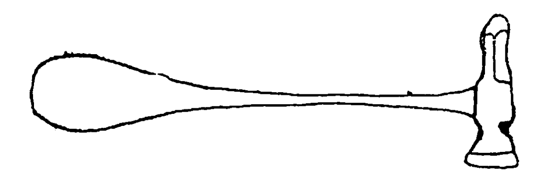
(140) حول تقنية (Repoussé) انظر:

Arseven, C. E. op. cit., p. 131; Maryon, H. “Metalworking in the Ancient World”, op. cit., p. 120; İdem. Metalwork and Enameling, p. 113; İdem. “Fine Metalwork”, op. cit., p. 468; Maryon - Plenderleith, op. cit., p. 642; Sandham - Willmore, op. cit., p. 102; Wulff, H. E. op. cit., p. 35.

المعدنية الأخرى، ويتم ذلك بالدق على سطح المعدن حتى تنخفض الأرضية، وتبرز النقوش. وعند تطبيق هذه الطريقة فإن قسم الأرضية فى المعدن يرق، وتنزل إلى النصف، وبالمقابل يبرز النصف الآخر من الأرضية، وتظهر البروز المطلوبة. وطرقات الشاكوش تجعل الأرضية تزداد صلابة، ويبهت لونها، وتشكل النقوش البارزة التى ظلت لامعة تضادا مع الأرضية المطفية أى الداكنة اللون.

أما إذا كان المطلوب هو نقوش بارزة مرتفعة؛ فتطبق طريقة الطرق من الداخل، بمعنى أن الدق يتم على الوجه الداخلى للمعدن، ولا تمس الأرضية على الإطلاق. ويستمر الطرق بهذه الطريقة حتى يتم الوصول إلى المستوى أو الارتفاع المطلوب للنقش. وبهذا الشكل يحدث البروز.

إن الهدف الرئيس المطلوب من كلتا الطريقتين، هو الحصول على سطح غير مستو، لتأمين الاستفادة من تراقص الظلال والأضواء(١٤١).



(شكل ٢٢) شاكوش خفيف مستو الوجه. ويد طويلة

ويمثل ثقل الشاكوش المستخدم فى أشغال البروز أهمية أكثر من شكله، فإذا كانت النقوش ستبرز بالطرق من الداخل؛ فالشاكوش المطلوب يكون مستدير الوجه ثقيلا؛ أما إذا كانت الأرضية ستحنى بالدق عليها من الخارج فيستخدم شاكوش طويل المقبض،

---

(141) انظر: Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120;

İdem. Metalwork and Enameling, p. 114 - 116, 125 - 126; Maryon - Plenderleith, op. cit., p. 642 - 643.

مسطح الوجه (شكل ٢٢). ويمكن العمل أيضا بمطرقة = دقماق، خشبية؛ بدلا من الشاكوش الخفيف المستخدم فى إحناء وإخفاض الأرضية [١٤٢].

إن لدى الصانع الذى يعمل بتقنية الريبوزييه، مئات الأدوات والآلات المختلفة الأشكال، ومنها ما بين عشرين وثلاثين معدة أكثر شيوعا واستخداما. ويختلف ثقل آلات البروز التى يصل طول معظمها عشرة سنتيمترات، من آلة إلى أخرى، كما تختلف أشكال أطرافها؛ فمنها الكروي، والبيضاوي، والمربع، ومنها ما تكون أطرافه نجمية الشكل أى على شكل نجمة.

هذا بالإضافة إلى أن شكل أطـــراف بعضها يكون على شاكلة حرف، أو رقم، أو حلقة.

كما أن حواف كافة آلات الريبوزييه، وزواياها قد كورت، حتـــى لا تكون حـــادة الأطراف والأركان فتتسبب فى قطع المعدن. (شكل ٢٣) [١٤٣].

(شكل ٢٣) نماذج من آلات الريبوزييه

تستخدم فى الأعمال الريبوزية مساند ودعامات غير صلبة مثل أكياس الرمل أو نشارة الخشب أو الرصاص، أو وسائد معدة خصيصا لهذا الغرض، وتكون عبارة عن خليط من الشحم والرماد أو الرمل مع الصمغ الصنوبري،

---

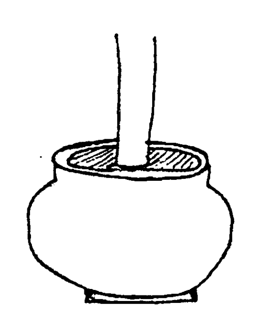
(142) Meryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 469; İdem. Metalwork and Enameling, p. 118.

(143) حول آلات (Repoussé) انظر: Meryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 469; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120; İdem. Metalwork and Enameling, p. 118 - 122.

أو القطران مع الرماد أو مع الرمل. وهذه الخلطة التى تكون مائلة للسيولة بسبب الحرارة، ما إن تبرد حتى تتجمد أو تتصلب. وأسهل أنواع البروز تتم عندما تكون مساند الزفت فاترة، ففى هذه الحالة يسهل على الصانع تشكيلها فعندما تكون الدعامة أو المسند فاترا؛ فتكون صلابته ملائمة لأعمال الزخرفة، ومن ناحية أخرى لا تشكل عائقا أمام ارتفاع البروزات المطلوبة.

فطبقة المعدن الممتدة، يشحم وجهها الذى سيوضع فوق المسند الزفتى خفيفا. وهذا الشحم، يحول دون التصاق المخلوط بالتحفة، وبعد أن تنتهى الأعمال الرويبوزية على التحفة، فإن هذا الشحم يسهل فصله عن المسند [١٤٤].

أما إذا كانت النقوش الزخرفية البارزة ستتم بالطرق بالشاكوش من الخارج أى على سطح التحفة؛ فيستخدم إناء فارغ من الداخل، ويشحم داخله، ويملأ بخلطة الزفت وهى ساخنة، ويوضع فى وسطه يد من الخشب أو المعدن (شكل ٢٤) وبعد أن



(شكل ٢٤) إناء يخلط فيه الزفت ..

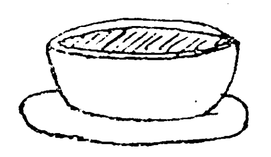
يبرد المخلوط ويجمد يمسك الصانع الفنان بهذه اليد، ويحنى الإناء إلى الزاوية التى يريدها. ويؤمن القطران المتجمد، عدم التواء، أو فساد شكل الإناء عند تشكيل البروزات المطلوبة. وبعد أن ينهى الأسطى عمله، يقوم

---

(144) Arseven, C. E. op. cit., ص. 131; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 122; İdem. Metalwork and Enameling, p. 114; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 642; Sandham, R. - Willmore, R. F. op. cit., p. 102 - 103; Wulff, H. E. op. cit., p. 35.

بتسخين خلطة القطران، حتى تلين، ويخرجها من داخل الإناء(١٤٥).

أما إذا كانت النقوش الزخرفية البارزة، ستتم بالطرق بالشاكوش على السطح الداخلى لإناء فارغ؛ ففى هـذه الحالة توضع التحفة فوق المسند أو الوسادة القطرانية، لإبراز جوانبها، وتحديد اتجاهاتها، ثم يتم تشغيلها بالتدوير والطرق الخفيف. والوسادة التى أسندت عليها التحفة عند شغلها، تقوم بملء الجانب المسند عليها بخلطة القطران، وهى عبارة عن طاسة من الحديد، ذات جدران سميكة جدا، وعلى هيئة نصف كرة ملئت من الداخل بالخلطة القطرانية (شكل ٢٥) هذه الطاسة الحديدية، يجب ألا يقل وزنها عن عشرة كيلوجرامات، حتى لا تنزلق يمينا أو يسارا عند عمل البروز المطلوبة. ولكى يمكن تحريك الطاسة الحديد هذه، فى الزاوية، أو الاتجاه المطلوب، عند عمل "الروليف" المطلوب فقد تم وضعها داخل حلقة مصنوعة من الجلد، أو وسط شبكة من الحبال السميكة (١٤٦).



(شكل ٢٥) طاسة من الحديد تملأ بالزفت

وعند عمل نقوش بارزة مرتفعة على التحفة، فإن معدن القسم الذى تم رفعه، يرق جدا. ولكى لا تتقب هذه الأجزاء، فمن حين لآخر يجب أن تؤخذ التحفة من فوق المسند القطراني، وتبلل أى تطفأ فى المياه (١٤٧).

(145) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 125; Sandham, R, - Willmore, R. F. op. cit., p. 103.
(146) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 118, 125; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 469.
(147) İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120; Maryon, - Plenderleith, op. cit., p. 644.

أما إذا كان القسم العلوى من التحفة ضيقا بدرجة لا تسمح بدخول أدوات الشغل لعمل البروز من الداخل؛ فتجرى هذه النقوش بآلة خاصة بذلك، هى عبارة عن آلة حديدية ذات شكل خاص يمكن إيلاجها داخل التحفة (انظر شكل ١٤)، وبعد أن يصل الصانع إلى الارتفاع المطلوب للبروز، يقوم بملء الإناء بخلطة القطران المعدة، وفى هذه الحالة أيضا يقوم بتسوية الارتفاعات من الخارج، مستخدما الأدوات المناسبة (١٤٨).

أما التحف المفلطحة مثل الأطباق والصواني، والتى يتم عمل الروليف المنخفض عليها بالطرق عليها بالشاكوش من الخارج حتى تنخفض الأرضية؛ فإنها إما أن تسمر مباشرة فى قطعة من الخشب المفرود، وإما أنها توضع داخل صينية كبيرة، سمكها ما بين ٣ ، ٤سم، وقد ملئت بخلطة القطران، ثم يقوم الصانع عمله عليها(١٤٩). والصانع لكى يتمكن من هذه الصينية الخشبية المثبتة فوق جذع منخفض، فإنه يربطها فى ركبته بحزام = "قايش" ويمارس عمله هو الآخر، وهو "بارك"، أو راكع إلى الأرض. وإذا ما لزم تحريك السندال أو المسند، فإن الصانع يرفع ركبته ويحرك القايش، وإذا كان الجذع مرتفعا، فإن أسطى الريبوزيه يجلس على طابوره، وهو يمارس عمله (١٥٠).

وقبل أن يقوم الصانع بعمل نقوشه البارزة، كان يمسح سطح المعدن الذى سيرسم نقوشه عليه؛ بمحلول مركب من الصمغ النباتي، ورماد الطباشير المبلل السريع الجفاف. ثم يقوم برسم خطوطه إما بقلم مباشرة، وإما

(148) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 122, 125.
(149) İbid., p. 114 - 117.
(150) Wulff, H. E. op. cit., p. 35.

أنه يرسم نقوشه على ورقة. ثم يثبت هذه الورقة على السطح المصمغ، ثم يقوم بالضغط على الرسوم الموجودة على الورقة بإبرة حادة، ثم يقوم بتخريمها بخروم متجاورة جدا، ثم ينثر فوق هذه الثقوب، أو الخروم ترابا من الفحم الناعم جدا. وعند نزع الورقة، تبدو الرسوم فوق سطح المعدن فى حالة نقط سوداء صغيرة. وقبل أن يبدأ فى عمل البروزات النافرة، يقوم بتحديد أطر الرسوم التى ستبرز، مستخدما قلم حفر ذا سن سميك، راسما إياها على شكل خطوط غير غائرة. ثم يقوم بعمل الروليف بالطرق بالشاكوش من الخارج أو الداخل، مستخدما المعدات، والأدوات المناسبة للنقش المطلوب(١٥١).

إن تقنية الرويبوزييه المطبقة اعتبارا من العصر القديم فى الشرق الأدنى، تم استخدامها منفردة، أحيانا؛ فى زخرفة التحف المعدنية المصنوعة من الذهب، أو الفضة، أو النحاس، أو البرونز، وأحيانا أخرى مع الطرز المختلفة للزخرفة.

ويمكن إجراء الرسوم البارزة المطلوب عملها فوق التحف المعدنية؛ والحصول عليها بطرز أخرى أيضا، غير طراز الرويبوزييه. فهناك أسلوب نراه على الأطباق الفضية المصنعة فى العصر الساساني، والإسلامى المبكر. وكان هذا الأسلوب يتم بأن يخط الصانع رسومه على شكل خطوط دائرية عميقة على سطح التحفة، ثم يقوم بنحت الأقسام الأخرى من التحفة مستخدما فى ذلك الشاكوش وقلما معدنيا حاد الطرف. ويستمر الصانع فى نحت هذه

(151) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 123 - 124; Wulff, H. E. op. cit., p. 36.

الأقسام المتبقية فى أرضية التحفة حتى تنزل إلى النصف، وهكذا ينقر ويحفر الأرضية حتى يخفضها؛ وبذلك يؤمن بقاء الرسوم فى شكل بارز[١٥٢]. وبالرغم من أن العمل بهذا الأسلوب أسهل فى الحصول على نقوش وزخارف بارزة، فإنه بسبب ارتفاع تكلفة هذا الأسلوب، الذى يجب استخدامه على طبقة معدنية سميكة، فقد انصرف الصانع عن استعماله وتطبيقه بعد العصر الإسلامى المبكر.

كما يمكن عمل رسوم بارزة فوق التحف المعدنية باستخدام أسلوب أو تقنية الصب.

ج: الطبع بالقوالب:

إذا ما تتطلب الأمر تكرار النقوش نفسها على تحفة ستزخرف بنفس النقوش البارزة؛ فإن الصانع لا يرجح استخدام طريقة الريبوزييه فى إبراز هذه النقوش واحدة واحدة، بل إنه يرجح استخدام أسلوب القوالب، أى طبع الرسوم البارزة بالقوالب، وعمل إسطمبة أى نموذجا للرسم المطلوب. وهذا يمكنه من الوصول إلى النتيجة نفسها، ولكن بشكل أسرع. ويتم هذا الأسلوب. بحفر نيجاتيف أى رسم غائر للرسم على طرف عامود برونزى سميك. ويستخدم الصانع فى ذلك معدات من الصلب، ثم يقوم بوضع هذا الطرف فوق المكان المراد إبراز الرسم عليه من سطح المعدن المسخن، ثم يطرق

---

(152) Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", op. cit., p. 750.

الطرف الآخر للعامود بالشاكوش طرقة قوية، وبهذا الشكل ينتقل النيجاتيف، ويظهر على شكل بوزيتيف للنقش فوق التحفة. وغالبا ما يستخدم هذا الأسلوب فى طبع الرسوم البارزة على شكل أفاريز تزين فوهات المزهريات، والطاسات.

كما أن هناك قالبا آخر فى هذا الطراز؛ بحيث يحف نيجاتيف الرسم المطلوب عمـله بشكل بارز، ولكن فى هـذه المرة عـلى قالب من البرونز أو الرصاص. ويمكن الحصول على هذا الحفر عن طريق الصب أيضا، ثم يوضع لوح المعدن المسخن فوق الحفر الموجود فى القالب المعد، ثم يطرق فوقه بالشاكوش، حتى يتم إدخال اللوح المعدنى داخل الحفر الموجود فى القالب. وبذلك يأخذ اللوح نفس شكل الحفر، ويظهر نيجاتيف الرسم المحفور فى القالب، بوزيتيفا أى بارزا على التحفة المعدنية من ناحية، ومن ناحية أخرى يبدو الرسم كروليف أى نقوش غائرة.. ويمكن تكرار نفس هذا الشغل فوق الأماكن المطلوبة، وتزخرف التحفة هكذا بالرسوم البارزة.. [١٥٣].

د - التخريم:

تسمى الزخرفة التى تجرى بشكل ثقوب، والتى يستخدم فيها الصانع معدات التخريم، والتقطيع على التحف المعدنية "زخرفة التخريم" أو الآجور.

---

(153) حول النفخ بالقالب انظر:

Arseven, C. E. op. cit., p. 131; Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 124; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 648.

عند القيام بزخرفة التخريم فوق التحف المعدنية، يقوم الصانع برسم النقش المطلوب فوق سطح طبقة المعدن، ثم يقوم بقطع الأقسام الأخرى من الأرضية وقد يحدث العكس أحيانا أى أنه يقطع الرسم بعد تحديده، ثم يترك الأرضية، ثم يقوم باستخدام المبرد فى قطع الحواف الناتئة (١٥٤).

وهذا الأسلوب مستخدم فى الشرق الأدنى منذ العصر القديم، ولكن فى العصور التى لم يكن تم فيها استخدام آلات ومعدات التخريم (فى العصر البرونزي) فقد كان يطبق على المعادن اللينة مثل الذهب والفضة فقط، أما جميع زخارف التخريم التى استخدمت فوق التحف البرونزية، والتى ترجع إلى العصر البرونزي، فقد تم الحصول عليها بأسلوب الصب.

إن التحف المصنوعة من النحاس أو سبائك النحاس، والمزخرفة بأسلوب التخريم، المستخدم فيه آلات ومعدات التخريم، قد شهدت تطورا كبيرا فى العصر الإسلامي، وخاصة فى العصر السلجوقي. إن هذا الأسلوب الزخرفى قد استخدم منفردا، فى نقش وزخرفة بعض الآثار المصنوعة، بطرق الألواح الرقيقة، للحصول على الأثر، مثل القناديل؛ أو مع طرز زخرفية أخرى على أعمال معدنية، وخاصة الأعمال البرونزية المصنوعة بطريقة الصب كالمباخر والمواقد.

هـــ – الزركشة الترصيع – التطعيم أو التكفيت: التزيين بخيوط الذهب أو الفضة:

يطلق اسم الزركشة، أو التطريز "فيليجره" أو "جرانوله" على أسلوب

---

(154) انظر: Arseven, C. E. op. cit., p. 129; Wulff, H. E. op. cit., p. 37.

استخدام أسلاك الذهب أو الفضة فى عمل رسوم منها، وذلك بثنى أو تعريج الخيوط، وعمل لوحات زخرفية منها، ثم يتم لحام هذه الخيوط ببعضها البعض، أو تثبيتها فوق اللوحة المعدنية المعدة سابقا(١٥٥).

وتستخدم – بصفة عامة – فى هذه الأعمال أسلاك لينة، لكى يسهل ثنيها وتطويعها للأشكال المطلوبة. ولكن يمكن كذلك عمل لوحات زخرفية من الأسلاك الدائرية، أو المبرومة أى المفتولة والتى يمكن لحامها ببعضها بعضا(١٥٦).

إن هذا الأسلوب الزخرفى ليس صعبا، ولكن على الصانع أن يكون حاذقا وماهرا للغاية، وخاصة عند تثبيت ولحام الموتيفات الزخرفية ببعضها البعض. ويجب الانتباه جيدا إلى عدم إجراء هـــذا اللحام على أسلاك رفيعة أو دقيقة للغاية (١٥٧).

إن الآثار المستخرجة من الحفريات الأثرية تبين أن أسلوب الفيليجره أى الزركشة هذا كان مستخدما لدى قدماء المصريين، وفى أراضى ما بين النهرين منذ الألف الثالث قبل الميلاد، وأنه قد استخدم فى الأناضول، اعتبارا من سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد.

وكانت أبسط الطرق فى استخدام الأسلاك المعدنية بطرز مختلفة فى العصور القديمة هى قطع أشرطة رفيعة من لوح ذهبى أو فضي، ثم تطرق هذه الأشرطة بالشاكوش لتسويتها، ثم تفرد فوق سطح حجرى أو برونزي،

---

(155) انظر: Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 110; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 654 - 655.

(156) Arseven, C. E. op. cit., p. 145 - 146.

(157) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 58.

ويتم بعد ذلك تشكيلها حسب النمط المطلوب؛ سواء أكانت أسلاك دائرية، أم مرنة. كما يمكن الحصول على أشرطة طويلة للغاية، وذلك بقطعها من ألواح دائرية منفصلة[١٥٨]. هذا، بالإضافة إلى أنه يمكن وضع أطراف الأشرطة الذهبية فوق بعضها بعضا، وطرقها حتى تلتحم ببعضها. ويطلق على هذه العملية (اللحام بالضغط البارد)، وبهذا يمكن إطالة الأسلاك إلى أى مدى[١٥٩].

ولقد أمكن صنع هذه الأسلاك أيضا، بأسلوب الصهر والسك (حوالى الألف الثالث قبل الميلاد) بعد الانتقال إلى استخدام قوالب الصب المغطاة.

إن أساليب صنع الأسلاك المعدنية، قد تطورت باطراد فى العصر القديم. وبعد أن تم استحداث أو اختراع أسلوب "سحب السلك من الثقب" أصبح فى الإمكان الحصول على أسلاك متعددة الأشكال، ومختلفة الأطوال، ورفيعة للغاية؛ مما مكن الصانع من استحداث أشكال وأنماط زخرفية متطورة.

وقد صنعت الأسلاك المعدنية فى العصر الإسلامى بأسلوب "السحب من الثقب". وتم إعداد وتجهيز أنواع مختلفة وبأشكال وأطوال مختلفة من الأسلاك المعدنية من قبل صانعى أو ساحبى الأسلاك. وقد استخدمت الخيوط المعدنية فى صناعة، وزخرفة الفنون المعدنية الإسلامية، وكذلك فى زخرفة المجوهرات، والتزيين بتقنية النقش على المعادن المختلفة.

وقد استخدم الصناع المسلمون تقنية سحب الأسلاك فى القوالب المصنوعة من الصلب؛ وكانت تلك القوالب بعرض ٤ – ٥ سنتيمترات،

---

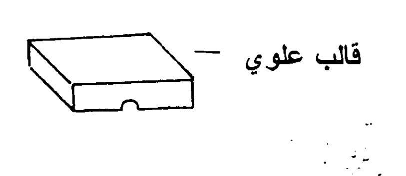
(158) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 648.
(159) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 213.

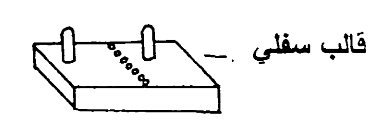
وسمك ٢/١ سم، وكانت عبارة عن قطع طويلة، ورقيقة على شاكلة المسطرة. وكانت الثقوب متراصة ومتتابعة من الأوسع إلى الأضيق. وكانت تلك الثقوب التى رصت وفقا لأطوالها قمعية الشكل؛ بمعنى أن يكون فم الثقب فى الطرف الذى سيدخل منه السلك، أما الطرف الذى سيخرج منه السلك فيكون أوسع من الطرف الآخر. وكانت الأشرطة الذهبية، أو الفضية المحمية، يزج بها من الطرف الأوسع للثقب، وتسحب من الطرف الأضيق، ثم تمرر هذه الأسلاك من الفتحات القمعية المتتالية للحصول على أسلاك فى أحجام مختلفة. ومن الممكن أن تكون هذه الثقوب الموجودة فى القوالب فى أشكال دائرية أو بيضاوية، أو مربعة، أو مثلثة، أو نصف دائرية، أو على هيئة نجمة وقوالب سحب الأسلاك. ومن الممكن أن تستخدم، أيضا، فى تصغير حجم أو قطر السلك، أو تغيير شكله. أما الأسلاك الأكبر سمكا. فيجب سحبها على مناضد خاصة بها، أما الأسلاك الرفيعة فيمكن الاكتفاء بسحبها يدويا، بحيث يقوم الصانع بزج طرف السلك بيده اليسرى، ويسحبه من الطرف الآخر بالكلبتين = البنسة، أو أية آلة أخرى مشابهة. وعند سحب الأسلاك الطويلة جدا، فإن الصانع بعد أن يسحب مترا، أو مترين، فإن هذا السلك يبدأ فى الالتفاف حول نفسه، ولا يكون الصانع فى حاجة إلى استخدام الكلبتين. ولكى يتم تسهيل عملية السحب، فمن حين لآخر؛ يتم تشحيم، أو تزييت الثقوب والأسلاك.

إن السلك المار من الثقوب المختلفة الأطوال، بالرغم من أنه محمى بالحرارة منذ البداية، فإنه يبرد ويجمد، ويشتد عوده رويدا، رويدا.. ولكى لا تنقطع الأسلاك، فيجب أن تلف على شكل حلقة من حين لآخر، وتحمى فى

النار(١٦٠). وللحصول على سلك مجدول، أو مفتول، يلف سلكان أو ثلاثة من الأسلاك الرفيعة حول بعضها بعضا وتبرم.

أما السلك الخرزي، فيصنع بقوالب خاصة به، وفى العادة ما تكون قوالبه مكونة من قسمين وفى الوقت الذى يغلق فيه القسم الداخلي، تظهر ثقوب على هيئة نصف دائرة صغيرة وقد تراصت بجوار بعضها بعضا. (انظر شكل ٢٦). وبعد أن تستقر لفة الأسلاك الدائرية المحمية فوق ثقوب القالب السفلي، يوضع فوقها القالب العلوي. ولكى يثبت الغطاء العلوى بشكل جيد، يقوم الصانع بإنزال ضربة قوية بشاكوش ثقيل على الغطاء.





(شكل ٢٦) قالب سلك خرزي

وبإنزال هذا الغطاء، فإن الأسلاك المحمية تأخذ شكل الثقوب، وتتحول إلى أسلاك خرزية. وبالمنهج نفسه يحصل الصانع على الأطوال اللازمة لأعماله الزخرفية(١٦١).

ويقوم الصانع بتشغيل هذه الأسلاك، والخيوط المعدنية المتعددة الأشكال والمختلفة الأطوال والأحجام وفقا للأشكال الزخرفية التى يريدها؛ مستخدما

---

(160) حول سحب السلك انظر:
Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 41-42; Wulff, H.E., op. cit., p. 42 - 43.

(161) Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 656.

فى ذلك مشارط حادة لقطع أطراف الأسلاك التى يستخدمها، وبعد أن يقوم بتشكيل الرسوم التى يريدها من تلك الأسلاك، يلحمها ببعضها بعضا.

غالبا ما يقوم الفنان بلصق أصداف دقيقة، أو لحام بعض الأشكال الكروية أو المخروطية فوق أعمال الزخرفة الفيليجرية المصنوعة من الذهب أو الفضة وذلك لإثراء الأعمال الزخرفية. إن هذه الزخرفة التى تتم بلحام، أو لصق حبات الذهب، أو الفضة المعدة سلفا، بجوار بعضها البعض هى التى يطلق عليها "أسلوب الجرانول". ومن الممكن إجراء زخرفة الجرانول" هذه فوق سطح معدنى مسطح أى مستوي.

إن القشور الصغيرة، أو القطع الهرمية، أو المخروطية يمكن إخراجها بالضغط عليها بسن آلة الريبوزيه فوق لوحة رقيقة. أما الكرات الذهبية الصغيرة فيمكن الحصول عليها بأسلوب مبسط للغاية؛ وهو نثر فتات الذهب داخل فجوات صغيرة فتحت فوق طبقة من تراب الفحم وما إن يتم تسخين وصهر هذه الفتات حتى تأخذ من تلقاء نفسها الشكل الكروي. ثم يتم فصل هذه الكرات وفقا لأحجامها، وتلحم فى الأماكن المطلوبة[١٦٢].

الترصيع: أو التطعيم = التكفيت

يطلق هذا الفن أو الأسلوب على تطعيم، أو ترصيع معدن بنوع آخر من المعادن. ويتم ذلك بوضع جنس معين من المعادن داخل الفجوات أو الحفر التى يتم فتحها فى سطوح التحف المعدنية[١٦٣]. كما يتم وضع سلك ما كحشو، أو أن تطعم القطع المطلوبة بالأشكال المعدة سلفا. وغالبا ما تكون

(162) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 53.
(163) Maryon, - Plenderleith, op. cit., p. 659.

مواد التطعيم من أنواع أو ألوان أو أشكال تشكل نوعا من التضاد والتقابل مع المعدن الأصلى.

كانت تقنية الزخرفة بترصيع معدن بمعدن آخر معروفة فى الشرق الأدنى منذ العصور القديمة، ففى بلاد ما بين النهرين، وخاصة فى مقابر مملكة أور (حوالى سنة ٢٦٠٠ ق.م) وجدت بعض البلط وأطراف مزارق مزخرفة بأسلوب التطعيم(١٦٤)، وفى الأناضول أيضا. وترى تطعيمات من الفضة أو الألكتروم فوق الأعمال البرونزية التى على هيئة غزال وثور ومستخرجة من حفريات "آلاجه هويوك" فى الأناضول، وترجع إلى الثقافة الحيثية(١٦٥).

إن الخناجر البرونزية المستخرجة من مقابر ملكن "Milken" والتى ترجع إلى القرن السادس عشر قبل الميلاد، فى جنوب اليونان، وكذلك الطاسة الفضية التى وجدت فى أنكومى "Enkomi" فى قبرص، والتى ترجع إلى القرن ١٤ ق.م كانت مطعمة بالذهب والفضة والنحاس والنيلو "Niello"(١٦٦).

وفيما قبل الألف الأول قبل الميلاد، ولم تكن أدوات الحفر الصلبة قد

---

(164) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 118.

(165) انظر: Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 10; İdem. The Art of the Nittites, New York, 1961, p. 17.

(166) Maryon, H. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 118; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 661; Savage, G., op. cit., p. 46 - 47, صورة 25.

اكتشفت بعد، فإن كل الأعمال الفنية المعدنية التى تعود إلى العصر البرونزي، نراها فى أغلبها مزخرفة بالتطعيم الذى تم عن طريق الصب.

إن أسلوب النقش والزخرفة بتطعيم معدن بمعدن آخر، قد نسى وتجوهل لفترة طويلة فى الشرق الأدنى؛ ثم بدأ فى إحياء هذا الأسلوب من جديد فى العصر الإسلامى المبكر. إن تقنية التطعيم، قد شهدت تطورا كبيرا، وخاصة فى العصر السلجوقي، فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر الميلادي، السادس الهجري. إن التجاويف والحفر التى كانت توضع فيها معادن الترصيع، فى العصور الإسلامية، قد حفرت بأسلوب الحفر الحقيقى أو عن طريق البرى = الحك، باستخدام آلات الصلب.

إن العصور التى شهدت تجاهل ونسيان فن تطعيم، أو ترصيع معدن بمعدن آخر فى الشرق الأدنى، نراها قد شهدت رواجا لهذا النوع من الزخرفة فى الشرق الأقصى؛ وخاصة فى الصين؛ ففى القرن الخامس والرابع قبل الميلاد، "فى عهد الأمراء المحاربين فى جوى الغربية" وجدت بعض التحف البرونزية المرصعة بأسلاك من الفضة والذهب. كما وجدت على بعض الأعمال الفنية البرونزية المؤرخة بالقرن الثاني، والأول قبل الميلاد والتى ترجع إلى مقاطعة خان الغربية تطعيمات من الذهب والفضة. إن استخدام أسلوب الترصيع فى الزخرفة فى الصين، استمر أيضا فى العصور الوسطى، فما زالت هناك أشكال حيوانية برونزية مزينة، ومزخرفة بتطعيمات فضية وذهبية ترجع إلى مقاطعة صونج "Sung" فيما بين (٩٦٠ - ١٢٧٦م = ٣٤٩ - ٦٧٥هـ) [١٦٧].

---

[167] حول النماذج الصينية التى ترجع لعصور مختلفة، والمزينة بتقنية النقش انظر:

إن وجود نماذج فنية مزخرفة بأسلوب الترصيع فى الفن الصينى وعودتها إلى عصور وأدوار مختلفة، بعد أن كان قد نسى هذا الفن لمدة طويلة فى الشرق الأدنى. وإن إعادة إحيائه وتطوره فى العصور الإسلامية المبكرة، وخاصة فى خراسان فى العصر السلچوقي، تجعلنا نفكر فى إمكانية وفود هذا الفن من الصين إلى هذه المنطقة.

ويرى كل من ديماند "Dimand" وإتينجهاوزن Ettinghausen أن الثراء فى تطعيم وترصيع المعادن المتواضعة السعر مثل البرونز والنحاس الأصفر جاءت تعويضا عن التحريم الوارد فى القرآن والسنة على استخدام المعادن النفيسة كالذهب والفضة. وقد أدى ذلك إلى تطور أسلوب فن الزخرفة هذا، (١٦٨). ولكن وكما سبقت الإشارة، فإنه بالرغم من التحريم الدينى فى العصور الإسلامية الأولى، فإن استخدام الذهب والفضة فى الأعمال الفنية ظل مستمرا حتى أواسط القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى (انظر حاشية رقم ٢٩)، وفى اعتقادنا أن الاتجاه إلى التقليل فى استخدام الذهب والفضة فى الأعمال الفنية لم يكن مرجعه إلى الأسباب الدينية، بل كان مرجعه إلى أسباب اقتصادية أكثر منها دينية. كما أن تطور

كاتالوج معرض جمهورية الصين الشعبية The Genius of China. Londra, 1978 London, 1973, صور 126, 127, 130, 150, 151, 167, 168, (p. 94 - 96 , 102, 107 - 109); Savage, G., op. cit., p. 111 - 113, 122 - 123, صور 92, 93, 94, 105.

(168) Dimand, M. “Near Eastern Metalwork” op. cit., p. 194; Ettinghausen, R. “The Character of...”, op. cit., p. 255.

فن الترصيع قد استند إلى عوامل فنية أكثر من أى شيء سواها؛ ففى القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى الذى تطورت فيه فنون الترصيع فى إيران، كان قد استحدث أيضا أسلوب التلوين المتعدد فى فن السيراميك. أى استخدام المينا فى صناعة السيراميك، ومن المحتمل أن يكون السبب فى تطور فن الترصيع هو المنافسة التى نشبت بينه وبين فن تلوين وجلاء السيراميك.

إن الأويمة "الحفريات" التى كانت تتم فوق الأعمال المعدنية الفنية فى العصر الإسلامي، كانت تتم بأن توضع بأساليب مختلفة عبر العصور الإسلامية،

إعداد الفجوات وترصيعها بحشوات على هيئة أسلاك:

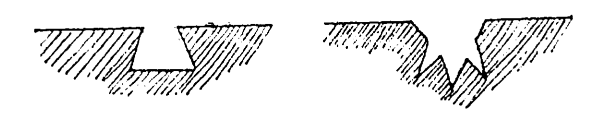
يتم عمل الفجوات على الأسطح المراد ترصيعها بأسلوب الحفر أو الحك بأقلام الصلب ذات الأطراف المدببة الحادة أو العادية؛ وبعدَ أن تملأ هذه الفجوات التى تمت بسن القلم العادى بالسلك المحمي، يتم الطرق على الزوائد المتراكمة على جانبى الفتحة حتى نطبق على الحشوة تماما. وبعد أن يتم إدخال الحشوة تماما داخل التجويف، تصير هى وأرضية المعدن فى المستوى نفسه[١٦٩].

أما الفجوات التى تتم بأسلوب الحفر، فإن المعدن المقطوع بالسن الحاد للقلم، يتم استخراجه تماما من الفجوة، وتكون هذه الفجوة من النمط الذى يطلق عليه "ذيل الحمامة"؛ ويكون على شاكلة قنـــاة أسفلـــها واسع وأعـــلاها

---

(169) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 149 - 150.

ضيق. أو أن تعمل نتوءات عميقة فى أرضية الحفرة (شكل ٢٧). وكلاهـــما يجعل الحشوة



(شكل ٢٧) مقطع من الجانب لتجويف أويمة ..

فى مأمن من السقوط، ولا يسمحـــان للمعدن الذى تم الترصيع به بالخروج من مكانه[١٧٠]. ويتم وضع الأسلاك المحمية داخل هذه الفجوات، ويطرق فوقها لتثبيتها.

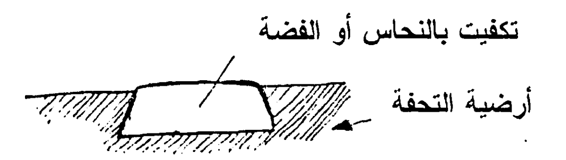
إعداد الفجوات وترصيعها بورق الذهب أو الفضة:

إن الفتحات الواسعة التى ليست على هيئة نقر، ترصع بقطع الورق التى قطعت حسب الرسم المعد سلفا. وتحشى هذه الفتحات بأوراق الذهب، أو الفضة، أو النحاس. وهذه الفتحات التى ستثبت الترصيعات؛ تعد بأربعة أساليب مختلفة:

الأسلوب الأول: تحدد أضلاع، وهيكل الرسم المطلوب بقلم البرى فوق سطح التحفة المطلوبة، ثم تنزع الأقسام المتبقية داخل الفجوات بالآلات الخاصة بذلك، وبعدها تثبت قطع الورق، ويقفل فوقها ببقايا المعدن المتراكمة حـــول الفتحات، ويطرق عليها بالشاكوش. والترصيعات المعدة بهذه الطريقة،

(170) İbid., p. 150, 159; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p.118.

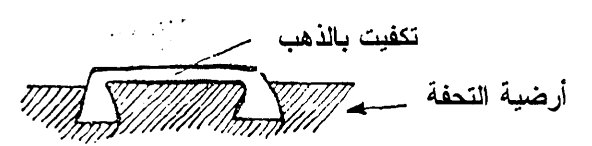
تكون على نفس مستوى سطح التحفة المصنوعة. وفى الغـــالب، تستخدم هذه الطريقة مع التطعيم بالفضة والنحـــاس (شكل ٢٨). وإذا كانت التطعيمـــات سميكة، فإنه يمكن عمل تفاصيل زخرفية منفصلة فوقها بأسلوب الحفر.



(شكل ٢٨) تجويف لأجل تطعيم بالنحاس أو الفضة .

الأسلوب الثاني:

تحدد أضلاع الرسمة المطلوبة، إما باستخدام قلم الحفر على أن تكون الفجوات عميقة، وإما تفتح هذه الفجوات على هيئة ذيل الحمامة، ثم تملأ هذه الفجوات بالأوراق التى سبق تقطيعها على نفس شكل الرسم المطلوب، ثم يضغط عليها بآلة حادة، ويغلق فوقها ببواقى المعدن المتراكمة على الجانبين، ثم يطرق عليها بالشاكـــوش جـــيدا. والـــترصيعات بهذه الطريقة تكون أعلى من مستوى سطـــح التحفـــة (شكل ٢٩). وتستخـــدم هذه الطريقـــة فـــى ترصيع الذهب. ولما كانت ترصيعـــات الذهب رقيقة، فلا يتم عمل أية نقـــوش أخـــرى عليهـــا بأسلوب الحفر.



(شكل ٢٩) تجويف من أجل التكفيت بالذهب.

أما الأسلوب الثالث؛ فإنه بعد تخطيط ورسم بدن التحفة بقلم الحفر يتم إبراز أرضية الأجزاء التى تم حفرها بآلة حادة ذات طرف مدبب، ويتم الدفع بهذه الآلة إلى الأمام وعلى الجانبين. وبهذا الأسلوب الذى يسمى "Tremelo" "تريميلو" يمكن الحصول على سطح خشن، بفتح خطوط زجزاجية أى ملوية على بدن التحفة المطلوبة، ولابد أن تكون الآلات المستخدمة فى هذا النوع من النقش مصنوعة من الصلب، فلا يمكن عمل "التريميلو" بآلات برونزية حيث إن أطرافها سريعا ما تتكسر. بعد ذلك يتم وضع قطع الورق المعدة سلفا حسب الرسم فوق الأسطح البارزة، وتثبت بالطرق فوقها، وهذا الطرق يؤمن أيضا تثبيت "الطعم" داخل الحفر بشكل جيد.

أما الأسلوب الرابع؛ فتعد أضلاع النقش فيه على هيئة أسنان صغيرة زجزاجية، ثم توضع قطع الورق المعدة حسب الرسم فوق هذه الأسنان ثم تطرق الأضلاع بالشاكوش[١٧١]. وغالبا يستخدم الأسلوب الثالث والرابع فى الترصيع بالفضة.

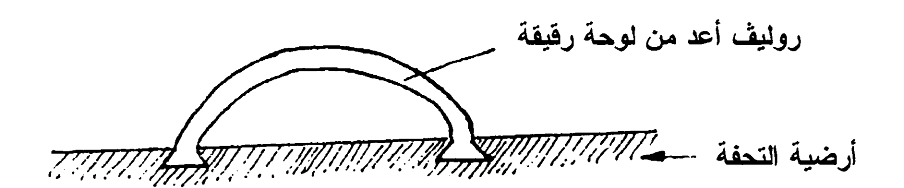
---

[171] حول تقنية النقش انظر:

Cowpercoles, S. "Damascening and the Inlaying and Blending of Metals", Journal of Society of Arts, LIV, (1906), p. 738 - 739; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 150 - 151; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 452 - 453; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - IV", B.S.O.A.S., 15, (1953), p. 498 - 499, fig. 9; Wulff, H. E. op. cit., p. 41 - 42.

وهناك أسلوب آخر للزخرفة قريب من أسلوب تطعيم معدن بمعدن آخر وهو أسلوب "التطريز البارز" أو النقش البارز. ويطبق هذا الأسلوب خاصة على الأطباق الفضية.

وغالبا ما يقـوم الأسـطى الذى سيعمل بهـذا الأسـلوب؛ أولا برسم أو تخطيط الهيكل الذى سينقشه سواء أكان إنسانا أم حيوانا على لوحة رقيقة، ثم يبرزها بأسلوب الريبوزبيه. ومن ثم يقوم بقص هذه النقوش البارزة من اللوحة، ثم يثبتها فوق التحفة المراد زخرفتها بهذه الرسوم، ويتم طرقها بالشاكوش حتى تثبت فوق التحفة. ومن الملاحظ أن هذه النقوش البارزة تثبت على التحفة من الأطراف فقط، ولا تلتصق هذه الزخارف البارزة بالتحفة من الوسط قط، بل تبقى مفرغة (شكل ٣٠).



(شكل ٣٠) تطعيم بتقنية الروليف...

كما يمكن تطبيق هذا الأسلوب الزخرفى على التحف الفضية المصنوعة من ألواح معدنية سميكة، والمراد زخرفتها بزخارف بارزة جدا؛ فلما كان من الصعب عمل زخارف بارزة بأسلوب الريبـوزييه على طبـق أو صـينية سميكة، فإن الأسطى الفنان يفضل عمل هذا النوع من الزخرفة البارزة على لوح معدنى رقيق، ثم يقوم بتثبيته على التحفة. وغالبا ما يقوم الفنان بعد ذلك بطلاء هذه الزخارف البارزة بالذهب.

إن التحف المزخرفة بأسلوب الروليف هذا تكون زخارفه البارزة غير قوية، وقليلة التحمل. فالبروزات العالية الضخمة، لما كانت مصنوعة من لوحات رقيقة فإنها سريعا ما تثقب. وكذلك فإن هذه الزخارف البارزة لما كانت مثبتة من أطرافها فقط بالتحفة، فإنها بدورها مع مرور الزمن تتساقط من فجواتها(١٧٢).

لقد شوهد هذا النوع الزخرفي، وبهذا الأسلوب، أول الأمر فى إيران خلال العصر الساسانى فوق الأطباق الفضية. وتم استخدام هذا الأسلوب فى العصـــور التالية بشكل نادر. وكما سنرى، فإن هناك طبقا فضيا واحدا مزخرفا بهذا الأسلوب، وهو الوحيد المعروف حتى الآن، ويرجع إلى العصر الإسلامى الأول.

النل = النيلو Niello:(3*) = السواد

يتم ذلك بعمل خلطة من الكبريت = الكوكورت، والمعادن الأخرى، وتكون فى لون أسود فاحم، وتصب فى الخطوط والنتوءات والفجوات المفتوحة فوق بدن التحف المعدنية المصنوعة من معادن أخرى، وبهذا يتم الحصول على تضاد فى الألوان على التحفة. ويطبق هذا الأسلوب خاصة على الأعمال الفضية. ويجهز النل بنسب معينة من الكوكورت، والفضة والنحاس، أو مع معادن الرصاص والنحاس.

وكلمة Niello مشتقة من الكلمة اللاتينية "nigellus" التى تعنى أسود

---

(172) حول تقنية (Aplike - Rölief) انظر:

Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 150 - 151; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 119; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 472.

ومن المحتمل؛ أن يكون لكلمة "صواط" "Savat" المستخدمة فى العالم الإسلامى أى السواد للدلالة على هذا الفن، علاقة أو اشتقاق من الكلمة العربية "سواد". ولكن وفقا للطرح الذى يقدمه آرسڤن "Arseven" فربما تكون هذه الكلمة "Savat" لها علاقة بالكلمة التركية "Yalak" أو "Savak" التى تعنى المجرى، أو الحفر الذى يستخدم على نطاق واسع فى فنون المعادن فى أواسط آسيا [١٧٣].

والملء أو الحفر بالنل، قد استخدم على نطاق واسع فى فن المعادن الإسلامية. خاصة؛ وأننا نصادف الزخرفة بأسلوب التسويد هذا على الأعمال الفضية خاصة فى تركستان، وإيران، والقوقاز، وشرق الأناضول.

إن خلطة النل المستخدمة فى الفنون المعدنية الإسلامية، غالبا ما تتكون من أربعة مقادير من الكوكورت، ومقدار من الرصاص، ومقدار من النحاس، وأحيانا يضاف إليها، مقدار من الفضة. هذه الخلطة السوداء التى تصهر فى البوتقة، بعد أن تبرد، تطحن فى الهاون حتى تكون على هيئة رماد، ويصب هذا الرماد داخل الفجوات والخطوط التى سبق حفرها على بدن التحفة؛ ثم توضع هذه التحفة فى فرن منخفض الحرارة، وفى الفرن،

---

(173) حول (Niello) انظر: Arseven, C. E. "Le Metal", op. cit., p. 130; İdem. الفن التركي. İstanbul, 1970, p. 239 - 240; Forbes, R. J. Studies in Ancient Technology, vol. VIII, p. 140; Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 161; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 119; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p.480; Maryon - Plenderleith. op. cit., p.623; Savage, G. op. cit., p. 82.

تسيح أو تذاب أو تسيل هذه الخلطة الكبريتية بالحرارة، وتنتشر داخل الفجوات والنتوءات، وتلتصق جيدا بجسم التحفة. وبعد أن يبرد النل الذى شكل حشوة سليمة، وقوية جدا، تجلى التحفة، وتلمع بخليط آخر من زيت الزيتون، والطين الصلصال المسمى "تراب طرابلسى" ويكون التنظيف والجلى بقطعة من الجلد(١٧٤).

زخرفة الأحجار المعدنية القيمة بالمينا والزجاج الملون:

بالإضافة إلى الزخرفة بالنل، أو تكفيت معدن بمعدن آخر؛ فإنه يمكن زخرفة التحف المعدنية بطرق أخرى، كتطعيم الأحجار الكريمة، والمعادن ذات القيمة العالية بالزجاج الملون، أو بالمينا، وما شابه ذلك.. هذه المواد الملونة تثبت بطرق عدة فوق بدن التحفة المطلوب زخرفتها؛ تلحم ببدن التحفة، أو توضع داخل الفجوات التى تفتح فى بدن التحفة، أو عن طريق الحفر المسمى شمپليف Champleve (١٧٥).

ولقد عرفت العصور الإسلامية، إعداد التحف المعدنية المحشوة بالأحجار الكريمة الملونة، أو ملئها بالمينا. وهذا النوع من الزخرفة قد استخدم فى زخرفة الأعمال المعدنية منذ العصور القديمة فى الشرق الأدنى.

وكانت زخرفة العمل الفنى بقطع الزجاج، أو بخلطة زجاجية تملأ بها

---

(174) Arseven, C. E. "Le Metal", op. cit., p. 145; Cowpercoles, S. op. cit., p. 740.

(175) Maryon, H. "Metalwork and Enameling", p. 184; İdem. "Metalworking in the Ancient World", op. cit., p. 120., p. 120 Savage, G. op cit., p. 17, 112.

الفجوات المعدة سابقا أو عن طريق الصهر، أو الملء بالمينا كانت كلها من الطرز المختلفة.. ولكن حتى الآن يعد من الصعب الوقوف على طريقة لصق الحشوة الزجاجية؛ هل كانت بمادة لاصقة، أم عن طريق الحرارة والتسخين (١٧٦).

المينا: "أمايه" Mine

تصنع المينا من خلط مسحوق الزجاج بأكسيد معدني. ويحتوى مسحوق الزجاج المستخدم للمينا على نسبة ٥٠% تقريبا من الرمال أو الحبيبات البلورية، و ٣٥% رصاص أحمر، و ١٥% من الصودا أو عجينة زجاجية طرية يوجد بها بوتاس. ومن أجل إعطاء هذه الخلطة اللون المطلوب، يضاف مقدار من الأوكسيد المعدني، ويخلط ببعضه بعضا، ويصهر في البوتقة. ثم يطرق هـذا المخلوط عـلى شكل شـرائح أبعـادها ما بين ١٠ و ١٢سم وتبرد. وبعد تبريد هذه الشرائح، تقطع إلى قطع منفصلة، وتصحن هذه القطع في هاون حتى تصبح مسحوقا ترابيا، ويغسل هذا المسحوق جيدا، ثم تملأ به الفجوات التي جهزت على سطح التحفة بطريقة شمبليف "Champleve" أو التجزيعية = الكلويزنويه cloissonne التجزيعية. وبعد أن يجف المسحوق الترابي، يوضع الأثر في الفرن، وعندئذ فإن المادة الزجاجية التي تنصهر بالحرارة، تلصق بالمعدن، وينتج عن ذلك حشوة مينا ملونة.

إن أنسب السطوح المعدنية لعمل المينا هي السـطوح الذهبية والفضية أو ألواح النحاس الصافي. ويلزم تقنية المينا حرارة موجهة؛ حيث إن درجة لون المينا

---

(176) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 460; Maryon, H. - Plenderleith, H. J. op. cit., p. 661.

تنتج عن معايرة أى توازى درجة الحرارة مع المدة التى تترك فيها فى الفرن (١٧٧).

ويطلق اسم المينا المجزعة = "cloissonne mine" على الطريقة التى تلحم بها المينا فوق المعدن. أما إذا ما أضيفت المينا إلى الفجوات التى تمت فوق سطح المعدن أو تخللت النتوءات التى أحدثت فوقه، فإن هذه الطريقة تسمى Chammplevé - mine (١٧٨)، ولم نر هذه الطريقة بين زخارف المعادن الإسلامية.

هناك أطروحات كثيرة حول أصل تقنية المينا هذه؛ فبعض الباحثين يذهب إلى أن الإيرانيين أول من استحدث هذه الطريقة واستخدموها. ولقد قام "C. de linas"(١٧٩) فى القرن التاسع عشر أى الثالث عشر الهجرى بتصنيف مجموعة من التحف المزينة بالمينا والموجودة ضمن المجموعات الأوروبية على أنها ترجع إلى العصر الساسانى وأنها نماذج إيرانية. وقدم طرحا مفاده أن أسلوب الزخرفة بالمينا وجد أول ما وجد فى العصر الساساني، وأن الإيرانيين هم الذين اخترعوه. وبعد ذلك انضم باحثون أمثال دي. باريت D. Barrett(١٨٠)، و إ. مارغوليز "E. Margylies"(١٨١)،

---

(177) حول تقنية (Minc) انظر:

Bronstenin, L. "Enamel", Survey, vol. VI., p. 2588; Margulies, E. "Cloisonné Enamel", Survey vol. II. p. 779; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 169, 174; İdem. "Metalworking in the Ancient world", op. cit., p. 120; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 458.

(178) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 461; İdem. Metalwork and Enameling, p. 171.

(179) de Linas, C. "Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée", Arras-Paris, vol. I, (1877-8), p. 251.

(180) Barrett, D. Islamic Metalwork in the British Museum, London, 1949, p. 11.

(181) Margulies, E. op. cit., p. 781 - 783.

و ل. برونستين "L. Bronstein"[١٨٢] إلى هذا الطرح نفسه الذى يرجع أصل تقنية الزخرفة بالمينا إلى الإيرانيين وأنها طراز إيرانى الأصل. وقد أوضح أ. مارغوليز أن نسبة كبيرة من المينا قد عرفت اعتبارا من العصر الآخامينى "Ahamenıd"، وأنها قد وصلت إلى مستوى متقدم فى العصر الساساني.

أما كل من ؛ م. آغا أوغلو M. Ağaoğlu [١٨٣]، وم. ج. روس " M. C. Ross"[١٨٤] فقد رفضا هذا الطرح الذى يقول بأن الإيرانيين هم الذين استحدثوا هذا الطراز من الزخرفة أى زخرفة المينا، إذ لا يوجد فى وجهة نظرهما أى أثر مزخرف بالمينا يرجع إلى العصر الآخامينى، وأن أكثر القطع الفنية المنسوبة إلى إيران الساسانية ليست إيرانية.

إن الحفريات التى تمت فى قبرص سنة ١٩٥٢م = ١٣٧٢هـ، شهدت اكتشاف ستة خواتم توجد عليها زخارف بالمينا المجزعة " Cloisonné-mine" وقد استخرجت من مقبرة ترجع إلى العصر الميكانى "Miken" فى قويكليا "Kouklia" (سنة ١٢٠٠ ق.م) [١٨٥]. إن هذه الخواتم التى تعتبر أقدم النماذج المزخرفة بالمينا المعروفة حتى الآن؛ ترجع إلى تاريخ أسبق كثيرا من عصر الآخامنيين، وتثبت أنها استخدمت فى منطقة خارج إيران.

---

(182) Bronstein, L. op. cit., p. 2587.

(183) Ağaoğlu, M. "The Onigin of the Term Mina and its Meaning", Journal of Near Eastren Studies, vol V - 4, (1946), p. 251.

(184) Ross, M. C. "An Egypto Arabic Cloisonné Enamel", Ars Islamica, vol. VII, (1940), p. 165.

(185) Maryon, H. "Fine Metalwork", op. cit., p. 450, 459; İdem, Metalwork and Enameling, p. 170.

إن السبب الرئيس، وراء قبول العديد من الباحثين، للطرح الذى يقول بأن أسلوب الزخرفة بالمينا، إيرانى الأصل، هو عدم دراسة مجموعة من التحف الفنية [١٨٦] المزخرفة بأسلوب المينا المجزعة Colisonne mine، والموجودة بين المجموعات الأوروبية دراسة كافية، وإرجاعها إلى إيران فى العصر الساساني. إن أهم قطعة بين هذه التحف، هى الإبريق الموجود فى دير القديس واليس سانت موريس = (Valais. St. Maurice). وقد قام محمد آغا أوغلو، بشكل علمى منظم، بدراسة شكل وطراز وموتيفات = عناصر هذا العمل، وقارنه بأعمال كثيرة، تشبهه شبها كبيرا، وترجع إلى الفن البيزنطي، وبعد المقارنة، والمقابلة بين هذه النماذج توصل إلى أن إبريق دير سانت موريس؛ يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادى = الرابع الهجري، أو بداية القرن الحادى عشر الميلادى = الخامس الهجري، وأنه أثر بيزنطي[١٨٧].

وكذلك فإن النماذج الأخرى المزينة بالمينا؛ كالأقراط، والباندانتيف = القلائد والميداليات، والموجودة ضمن مجموعات أوروبية، والتى أرجعت إلى إيران الساسانية، تشبه شبها كبيرا إبريق سانت موريس من ناحية الطراز والعناصر الزخرفية فمن المشكوك فيه أيضا أنها تحف ساسانية، وأن محمد آغا أوغلو على قناعة بأن نموذجين من أدوات الزينة هذه الموجودة فى متحف "Oxford Ashmolean" يرجعان إلى الآثار البيزنطية

---

(186) حول هذه النماذج انظر:
Survey, vol. VII, Pl. 247, Pl. 248 A - L.

(187) انظر: Ağaoğlu, M. "Is the Ewer of Saint Maurice d'Agaune a Work of Sasanian - Iran ?", Art Bulletin, XXVIII - 3, (1946). p. 160 - 170.

مثل إبريق سانت موريس[١٨٨].

كما أن نماذج أدوات الزينة الأخرى المزخرفة بالمينا، والمعروضة فى متاحف اللوفر، وبرلين، والهارميتاج، والتى تشبه النماذج الموجودة فى متحف أوكسفورد من ناحية الطرز، والعناصر الزخرفية[١٨٩] من الممكن أن تكون آثارا بيزنطية. هذا، بالإضافة إلى أنه؛ حتى لو كانت هذه النماذج المزخرفة بالمينا، والموجودة فى المجموعات الأوروبية، قد صنعت فى إيران فى العصر الساساني، فعدا هذه الآثار المعدودة والصغيرة، والتى تم اكتشافها فى إيران، فلا يمكن أن تقف دليلا على أن اكتشاف الزخرفة بالمينا كان فى إيران، وأن تطور هذا الفن كان فى هذه المنطقة، وليست هناك أى نماذج أخرى مزينة بالمينا قد صنعت فى إيران سواء فيما قبل الإسلام، أو فى العهود الإسلامية فى العصور الوسطى ...

إن أجمل النماذج المزخرفة بأسلوب المينا، وتقنيتها، فى الشرق الأدنى، ترجع إلى ما بعد القرن السادس الميلادي، وخاصة فيما بين القرنين التاسع والثانى عشر الميلاديين = الثالث والسادس الهجريين، وقد ظهرت فيما بين الفنون البيزنطية[١٩٠].

إن معظم القطع الدينية، التى يعتقد أنها قد صنعت فى قسطنطينوبل = مدينة القسطنطينية، والتى يتضح من الكتابات التى عليها أنها ترجع إلى

---

(188) İbid. p. 168 - 169. حول النماذج الموجوده فى اوكسفورد، انظر: Survey, vol. VII. Pl. 248 A, B, D.

(189) انظر: Survey, vol. VII, Pl. 248 E, H, J, K, L.

(190) Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 175; İdem. "Fine Metalwork", op. cit., p. 466; Ross, M. C. op. cit., p. 165.

القرون التاسع والعاشر والحادى عشر الميلادية = الثالث، والرابع والخامس الهجرية مثل غـلاف الإنجيـل، وصـندوق الروليك، والقدح، والقبقاب، والأيقونة، وإطار الأيقونة، والصليب - قد زخرفت جميعها بالمينا، ورصعت بالأحجار الملونة. وقد أحضر قسم مهم من هذه الآثار، إلى الغرب على يد الصليبيين الذين نهبوا قسطنطينوبل فى سنة ١٢٠٤م = ٦٠١هـ عند عودتهم من الحرب الصليبية الرابعة. والآن فإن أجمل النماذج المزخرفة بأسلوب المينا، والتى ترجع إلى الفن البيزنطي، توجد فى خزائن كتدرائية لامبورج، وكنيسة سان ماركو بالبندقية، ومكتبتى سيناء، والفاتيكان[١٩١].

كما أن الزخرفة بأسلوب المينا التجزيعية ترى أيضا على الفنون المعدنية الإسلامية، إلا أن عدد النماذج الإسلامية المزينة بالمينا قليلة جدا.

وعلى الرغم من أن كلمة مينه - مينا "Mine, Mina" كلمة إيرانية الأصل، فإنه لا توجد، أية نماذج معدنية، مزخرفة بالمينا، فيما بين التحف المعدنية الإسلامية، التى ترجع إلى العصور الوسطى، قد صنعت فى إيران. ووفقا لما ذهب إليه؛ محمد آغا أوغلى؛ فإن كلمة "مينا" تحمل معنى "السماوى" فى اللغة الإيرانية القديمة، وأنها مشـتقة من كلمة "mainyava" أو كلمة "Mainyu"[١٩٢].

---

(191) انظر: صورة Beckwith, J. The Art of Constantinople, London, 1961, p . 86 - 93, 110 - 118; Mango, C. "Byzantium", Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 110 - 111; Rice, D. T. Art of the Byzantine Era, New York, 1963, p. 110 - 114, رسم 97 - 102; Survey, vol. VII, Pl. 248 N.

(192) Ağaaoğlu, M. "The Origin of The Term Mina", op. cit., p. 241.

إن كلمة "مينا" "mina"، أو "مينو" "mino" قد استخدمت فى الأدب الإيراني، فى العصر الإسلامى كمقابل للكلمات؛ سماء، وزمرد، وأخضر، وزجاج أخضر أخضرى .. كل حسب موقعه.. (١٩٣).

إن أول سجل إسلامى متعلق بفن الزخرفة بالمينا، نجده عند البيروني(4*)؛ ولكنه لا يذكر أى شيء عن استخدام أسلوب المينا عند الإيرانيين(١٩٤).

والدليل الآخر، الذى يدل على معرفة الإيرانيين لأسلوب المينا فى إيران فى العصور الوسطى، لا يدل دلالة قاطعة على استخدامهم لهذا الأسلوب، وهذا السجل يرجع إلى سنة ١٢٧٤م = ٦٧٣هـ؛ فى عمل مكتوب من قبل نصير الدين الطوسي(5*)، بأمر هولاكو فى هذا الكتاب يتحدث ناصر الدين عن فن الزخرفة بالمينا تحت عنوان "المينا" فيوضح أن المينا تصنع كالزجاج، وأنها متعددة الألوان، وأن المينا الخضراء تشبه الزمرد إلى حد كبير، وأن هذا الأسلوب من الزخرفة مستخدم أكثر فى سوريا، وفى المناطق الغربية(١٩٥). ومما يفهم من هذا السجل أن تقنية المينا قد عرفت فى إيران خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري. ولكنه لا يقدم أى دليل على تطبيق هذا الأسلوب الزخرفى من طرف أى صانع أو أوسطى إيراني.. وكما سبقت الإشارة، فإنه لا توجد أية قطع معدنية إيرانية

---

(193) İbid., p. 243 - 251.

(194) ترجمتها بالألمانية.

Kahle, P. “Bergkristall, glass, und glass flüsse nach dem Steinbuch von el-Berunî”, Zeitschrift der deutschen Morgenlândischen Geselschaft, XC, (1936), p. 349.

(195) انظر:

Ağaoğlu, M. “The Origin of The Term Mina”, op. cit., p. 251.

مزخرفة بالمينا، قد وصلت إلينا، فيما بين التحف المعدنية الإيرانية التى ترجع إلى العصور الوسطى، أو إلى القرن الثالث عشر الميلادي، أو إلى العصور الإسلامية التى تسبق هذا التاريخ.

إن أقدم النماذج الإسلامية المزخرفة بالمينا، قد وجدت فى فسطاط مصر وهى عبارة عن مجوهرات فاطمية تؤرخ بمنتصف القرن الحادى عشر الميلادي، الخامس الهجري[١٩٦](سيتم التعريف بهذه القطع فى القسم الخاص بالفنون المعدنية فى العصر الفاطمي).

كما وجدت مجوهرات مزينة بالمينا تشبه إلى حد كبير نماذج الفسطاط، وقد تم اكتشافها فى قرطبة "مدينة الزهراء" بإسبانيا. ولقد تم العثور على هذه النماذج مع مسكوكات إسلامية تعود إلى القرنين الحادى عشر، والثانى عشر الميلاديين أى الخامس والسادس الهجريين. وستكون عاملا مساعدا على تأريخ الأعمال المزخرفة بتقنية المينا سواء فى الفسطاط أو فى إسبانيا أيضا[١٩٧].

وبالإضافة إلى مجوهرات مصر وإسبانيا، فإن النموذج الإسلامى الكبير الحجم الوحيد والذى تمت زخرفته بأسلوب المينا التجزيعية، هو عبارة عن

---

(196) انظر:

Bahgat, Bahgat, A. - Gabriel, A. Fouilles d'al Foustat, Paris, 1921, Pl. 30; Dimand, M. -Mc Allîster, H. E. Near Eastern Jewelry, New York 1940, p. 3; Dimand, M. Handbook, p. 147 - 148, fig. 88; Hasan, Z. M. Kunüz al-Fâtimiyyin, Cairo, 1937, p. 244 - 247; Migeon, G. "L'orfèvrerie et la Bijouterie", Manuel d'Art Musulman, (2 volüm), Vol. II, Paris, 1927, p. 21. fig. 222; Ross, M. C. op. cit., p. 165 - 166; Islamic Art in Egypt 969 - 1517. Kaihire, 1969 كاتالوج معرض , Cairo, 1969, Kat. no. 4; 6 - 9, Pl I.

(197) Hildburgh, W. L. Medieval Spanish Enamels, Oxford, 1936, p. 43; Ross, C. op. cit., p. 166 - 167.

طاس نحاسى موجود حاليا فى متحف إنسبورك فرديناندوم " İnnsbruck Ferdinandeum"، ومن كتابته يتضح أنه يرجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر أى السادس الهجري، وأنه قد صنع باسم أحد الملوك الأرتوقيين[١٩٨](6*). هذا العمل الفنى يحمل تأثيرات الفن البيزنطي، سواء من ناحية التقنية، أو من ناحية تصاويره أو مفاهيمه الدينية (راجع هذا الطاس ضمن قسم الفنون المعدنية لسلاجقة الأناضول).

التغليف والتذهيب:

يمكن تغطية الأعمال الفنية النحاسية والبرونزية والفضـــية، وتغليفها

---

(198) انظر:

Barrett, D. op. cit., p. 11; Berchem, M. - Strzygowski, J. Amida, Heidelberg, 1910, p. 120 - 125, 348 - 354, Pl. XXI; Buchtal, H. “A Note on Islamic Enameled Metalwork and it's Influence in the Latin West”, Ars Islamica, vol. XI-XII, (1946), p. 196; Ettinghausen, R. “The Islamic Period”, Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 164, 167 - 168; Glück, H. - Diez, E. Die Kunst des Islam, Berlin, 1925, p. 462 - 463, 590; Kühnel, E. “Metallarbeiten”, Islamische Klein kunst, Braunschweig, 1963, p. 190 - 191, صورة p. 193, fig. 153; İdem. “Die Metallarbeiten auf der Mohemmedanischen ausstellung in München 1910”, Die Ausstellung von Meisterwerken Mohammedanischen Kunst in München 1910, (Ed. Sarre, F. - Martin, F. R.), vol. II, Münih, 1912, Taf. 159; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 20 - 21, fig. 223; Sceratto, U. op. cit., p. 19, صورة 36; Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe, (Ed. E. Combe - J. Sauvaget - G. Wiet), (16 vol.) Cairo, 1931 - 1956, vol. VIII, (1936), p. 236, no. 3122; “Metalwork”, The Arts of Islam. Londra 1976 كاتالوج معرض المهرجان الإسلامى عام , London, 1976, Kat. no. 238.

بالذهب بتطبيق إما الأساليب الكيمائية وإما الطرق الميكانيكية. ويمكن تغطية التحفة كلها بالذهب أحيانا، أو أجزاء منها فقط فى أحيان أخرى(١٩٩).

التذهيب بالطرق الميكانيكية:

يمكن تغطية العمل الفني، بالطرق الميكانيكية؛ إما بطرق ألواح ذهبية رقيقة جدا على سطحها حتى تلتصق، وإما بنثر مسحوق من ورق الذهب على السطح ولصقه بمادة لاصقة.

والثابت أن استخدام التذهيب بالطرق الميكانيكية قد عرف فى الشرق الأدنى، اعتبارا من الألف الثالث قبل الميلاد(٢٠٠).

فطرق الذهب حتى تحويله إلى أوراق رقيقة تكنيك معروف منذ الأزمنة القديمة. فأوراق الذهب الرقيقة مثل الغشاء قد وجدت فى مقابر مصرية ترجع إلى سنة ٢٥٠٠ ق.م. وبين رسومات المقابر التى ترجع إلى الفترة نفسها تم تصوير كيفية طرق هذه الأوراق الذهبية(٢٠١).

إن طرق التذهيب الميكانيكية المستخدمة فى زخرفة، وتزيين المعادن، فى كل مناطق الشرق الأدنى طوال العصر القديم، قد طبقت أيضا فى العصور الإسلامية؛ لأن الحصول على الأوراق الفضية، والذهبية الرقيقة كالغشاء هذه بطرق العصور القديمة، قد استمر أيضا حتى العصور الوسطى(٢٠٢)..

---

(199) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 215 ve vol. II, p. 314; Tylecote, R. F. op. cit., p. 157.

(200) Forbes, R. J. studies in Ancient Technology, vol VIII, p. 140.

(201) انظر:

Theobald, W. "Technik des Kunsthandıcerks im zehnten Jahrhundert, Berlin, 1933, p. 180; Wulff, H. E. Op. cit., p. 40.

(202) Theobald, W. op. cit., p. 23; Wulff, H. E. op. cit., p. 41.

إن الذهب الذى يطرق حتى يصير رقيقا كالأغشية، يجب أن يكون صافيا، وأن تكون درجة نقائه عالية جدا. فالذهب الذى سيصبح ورقا، بعد أن ينقى، ويصفى جيدا بطرق التنقية والتصفية المعتادة، يصب على قوالب مربعة ومسطحة، ثم يطرق الذهب بعد أن يبرد، إلى أن يصل إلى ورقة فى الرقة للدرجة التى يمكن أن يترك الأظفر عليه أثرا. ثم تقطع من هذه الطبقة قطعا مربعة أبعادها ٥سم، ثم توضع فيما بينها طبقات من الورق المربع أبعادها ١٢سم، ثم ترص ألواح الذهب هكذا فوق بعضها بعضا، وهكذا، حتى تتكون كومة منتظمة مكونة من ١٧٥ - ٢٠٠ ورقة، ثم يوضع فى كيس من ورق الرق = "پارشومان"، ثم يوضع هـذا الكيس فـوق كتلة من الرخـام، أو سندان من الحديد. ثم يطرق فوقها بشاكوش مسطح، وثقله سبعة كيلو جرامات لمدة نصف ساعة، وعندما يظهر الذهب من الزاوية المفتوحة من الكيس؛ يفتح الكيس. ونرى أن الذهب المطروق قد وصل إلى حجم الورق الموجود فيما بينه. ثم تؤخذ كل طبقة من هذا الذهب الرقيق، ويقطع مرة أخرى إلى أربع قطع مربعة. وفى هذه المرة يوضع فيما بين الذهب، قطع مربعة من الأمعاء الدقيقة للعجول، أبعادها ١١سم، وترص مرة أخرى أوراق الذهب فوق بعضها بعضا، ويطرق عليها بشاكوش يزن أربعة كيلو جرامات؛ حتى تتساوى أطوالها بأطوال قطع الأمعاء. وتستمر عملية الطرق الثانية هذه لمدة ساعتين. وبعدها تكون الأوراق قد رقت تماما.. وللمرة الثالثة والأخيرة، تطوى هذه الأوراق إلى أربع طيات، ويوضع فيما بينها قطع من الأمعاء أيضا.. ثم يطرق عليها بشاكوش زنة ثلاثة كيلوجرامات، ولمدة أربع ساعات، وفى نهاية هذه العملية الطويلة، تكون أوراق الذهب قد وصلت إلى

درجة من الرقة، قد تصل إلى الشفافية. وتصبح أوراقه مربعة برقة غشاء البكارة، وأطوالها ١٠سم. ثم تصف بين صفحات كتاب، وتحفظ بهذا الشكل(٢٠٣).

إن أوراق الفضة، والذهب المعدة بالأساليب المتبعة فى العصور القديمة مازالت تستخدم فى العصر الإسلامى فى الزخرفة؛ سواء باتباع أساليب العصور القديمة؛ إما بأسلوب التذهيب الكيميائى أو الميكانيكى أو بطريقة التكفيت للآثار المعدنية. كما استفاد صناع المنياتور = المنمنمات، من أوراق الذهب والفضة فى الفن الإسلامي.

التذهيب بالأساليب الكيميائية:

لقد أمكن تذهيب الآثار، والتحف المعدنية بتطبيق الأساليب الكيميائية ويطلق مصطلح التذهيب "يالديز" على أسلوب تغليف، أو ترصيع، أو تغطية عمل ما بالذهب باستخدام الحرارة، أو الملقمة أى بالفلز المخلوط بالزئبق.

إن تقنية التذهيب؛ التى استحدثت بعد اكتشاف الزئبق، ترى لأول مرة فوق التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر اليونانى والروماني. واعتبارا من العصر الروماني، فقد استخدم التذهيب للتحف المعدنية فى كل مناطق الشرق الأدنى(٢٠٤).

ولقد استخدم التذهيب كثيرا، فى العصر الإسلامي، فى زخرفة وتزيين التحف المعدنية؛ فقد ذهبت التحف النحاسية، والبرونزية، والفضية باستخدام كلتا الطريقتين منفصلتين.

---

(203) Wulff, H. E. op. cit., p. 40 - 41.

(204) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 215.

أولى هاتين الطريقتين، تتم بخلط مسحوق الذهب بالزئبق ويتم الحصول بذلك على الملقمة؛ ثم يفرد هذا المعجون الفلزى بقطعة من الفلين فوق سطح المعدن، ثم تدخل التحفة إلى الفرن، وفى درجة الحرارة العالية، يتبخر الزئبق الموجود فى المعجون، ويلصق الفلز جيدا بالحرارة بجسم التحفة التى يتم تذهيبها بهذا الشكل(٢٠٥). ويمكن – بالطريقة نفسها – تفضيض أى تحف مصنوعة من معادن أخرى، وقد نفذ التفضيض، ويطبق على أسطح المرايا البرونزية المراد لها أن تكون أكثر لمعانا.

وهناك أسلوب آخر للتذهيب، اكتشف لأول مرة فى الصين؛ وهو أن يترك تحفة البرونز أو النحاس فى خل ساخن لمدة ما، ثم يمسح سطحها بالزئبق، ثم تلصق أوراق الذهب على هذا السطح.. وما إن توضع التحفة فى الفرن الساخن حتى يتبخر الزئبق، ويلتصق الورق بالذهب جيدا بسطح العمل الفني.. وبهذا الأسلوب نحصل على تذهيب سليم، ومنتظم ومستو جدا(٢٠٦).

* * * * *

(205) İbid., vol. II, p. 314; Maryon, H. Metalwork and Enameling, p. 262.

(206) Aitchison, L. op. cit., vol. I, p. 216.

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(*3) ١- خليط معدنى فاحم اللون تملأ به خطوط الرسوم المنقوشة على الصفائح المعدنية.

٢- فن زخرفة المعادن بهذه الطريقة.

(*4) **البيروني** (أبو الريحان) (نحو ٩٧٣ - ١٠٤٨م = ٣٦٣ - ٤٤٠هـ): مؤلف عربى من أصل فارسي. ولد بضاحية خوارزم. درس الرياضيات والفلك والطب والتقاويم والتاريخ والعلوم اليونانية والهندية. كانت بينه وبين ابن سينا علاقة وثيقة. من مؤلفاته "الآثار الباقية من القرون الخالية" و"القانون المسعودى فى الهيئة والنجوم" و"تاريخ الهند". انظر: المنجد فى اللغة والأعلام، ط ٢٢. دار المشرق - بيروت ١٩٧٣م.

(*5) **الطوسى** نصير الدين محمد (١٢٠٠ - ١٢٧٣م = ٥٩٧ - ٦٧٢هـ): ولد فى طوس وتوفى فى بغداد. فلكى ورياضى أسس مرصدا فلكيا فى مراغة (أذربيجان. له مؤلفات فى الفلسفة والطب وعلم الهيئة منها "تجريد الكلام" و"شرح الإشارات" و"التذكرة" و"شكل القطاع". (انظر: المنجد فى اللغة والأعلام، "المترجم") له ما يزيد عن مائة كتاب ورسالة ومقالة فى العلوم المختلفة، وله كذلك عدة كتب باللغة الفارسية. وله اقتباسات كثيرة عن الفلاسفة اليونان. انظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى. دكتر زهراى خانلرى، انتشارات بنياد فرهنگ إيران. ص ٥٠٧ - ٥٠٩ .

(*6) **الأرتوقيون:** سلالة تركمانية حكمت فى ديار بكر منذ نهاية القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجرى وحتى نهاية القرن ١٥م = ٩هـ. أسسها أرتق بن إكسب. اشتهر من بين أولاده إيلغازى وسكمان. اتخذت ذرية إيلغازى ماردين وميافارقين وحلب مقرا لها بينما اتخذت ذرية سكمان مقرها فى حصن كيفا وماردين. وقد حكمت الذريتان منفصلتين؛ انظر: المنجد فى اللغة والأعلام.

٣- (تطور الفنون المعدنية الإسلامية حتى نهاية العصر السلچوقى مع نماذج من القطع المهاجرة إلى المتاحف والمجموعات الخاصة فى الدول الأجنبية

الفنون المعــدنية فى العصر الإسلامى المبكر

العصر الأموى والعباسى:

يمكن تقسيم فترة تطور الفنون المعدنية منذ بداية ظهور الإسلام وحتى نهاية العصر السلچوقي، والتى تمتد إلى ستة قرون، إلى ثلاثة عصور رئيسة: العصر الإسلامى المبكر، والعصر الفاطمي، والعصر السلچوقي:

ويمكن تقسيمها بشكل آخر، هو تطــور فنون المعادن الإسلامية منذ البداية وحتى العصر السلچوقى فى سوريا، وبلاد ما بين الرافدين، وإيران وبلاد ما وراء النهر.

إطلالة عامة على العصر الإسلامى المبكر:

العصر الإسلامى المبكر، هــو تلك الفترة التى ظللــنا فيها تحت تأثير الثقافات القديمة للأراضى المستولى عليها. وقد عبرت هذه الثقافات عن نفسها فى فن المعادن، كما هو الحال تماما فى الفنون الإسلامية الأخرى.

مع انتقال الخلافة الإسلامية إلى الأمويين سنة ٦٦١م = ٤١هــ انتقل

كذلك مركز الإمبراطورية من المدينة المنورة إلى الشام. وفى العصر الأموى (٦٦١ - ٧٤٩م = ٤١ - ١٣٢م) الذى يعتبر فترة البداية، عمل الصناع المصريون والسوريون والبيزنطيون جنبا إلى جنب مع الحرفيين المسلمين سواء فى تشييد الأعمال المعمارية وزخرفتها أو فى الفنون اليدوية الأخرى، ومن هنـــا فإننا نشعر بقوة ووضوح بالتأثيرات المسيحية الشرقية، فى فنون هذا العصر، الذى عاش التراث العتيق الضارب فى أعماق الزمن.

وعندما امتلك العباسيون زمام الحكم فى سنة ٧٤٩م - ١٣٢هـ، جعلوا من بغداد عاصمتهم. ومنذ ذلك التاريخ، والتأثير الإيرانى يلعب دورا مهما فى تطور الثقافة والفن الإسلامى جنبا إلى جنب مع تأثيرات بلاد ما بين الرافدين.

لقد كان الساسانيون [7*] هم الذين يسيطرون على مقاليد الحكم والإدارة فى إيران وبلاد ما بين النهرين فيما بين ٢٢٤ و ٦٤٢م أى خلال تلك العصور التى سبقت الفتح الإسلامي. وبعد انهيار الإمبراطورية الساسانية، فإن بعض الأسر الإيرانية الصغيرة التى يسود حكمها على المناطق الجبلية فى شمال إيران - وبالرغم من السيطرة الإسلامية - فإنها ظلت فترة طويلة تتابع حياتها مرتبطة بثقافاتها، ومعتقداتها، وعاداتها وتقاليدها الساسانية القديمة .

وعلى المستوى نفسه، فإن المسلمين فى البداية، ظلوا تحت تأثير ثقافة المناطق المفتوحة إلى حد كبير، وأصبح نمط الإدارة الساساني، نموذجا يحتذى من قبل الطبقة البيروقراطية العباسية، ولنظام الدولة. وأخذ الحكام والأمراء المسلمون بالكثير من عادات وتقاليد ملوك الساسان.

وعندما تقلصت الهيمنة السياسية للخليفة العباسى فى بغداد، منذ أواسط القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري، بدأت الانسلاخات تطل برأسها داخل الإمبراطورية الإسلامية؛ وكانت أهم الدويلات شبه المستقلة، والتى انسلخت عن المركز دويلتا الســامانيين (٨١٩ - ٩٩٩م = ٢٠٣ - ٣٩٠هـ)[*8] فى شرق وشمال شرق إيران (خراسان)، وغرب تركستان (بلاد ما وراء النهر)، والبويهيون (٩٣٢ - ١٠٥٥م = ٣٢٠ - ٤٤٧هـ)[*9] فى وسط وغرب إيران، وبلاد ما بين الرافدين (ميزوبوطاميه).

وخلال العصر الساماني، والبويهى أيضا، كانت العادات والتقاليد والموروثات القديمة مازالت تعيش فى إيران، داخل النظام الفكرى والاجتماعى المتوارث؛ ومازال العصر السامانى يذكر بمناقبه، وبطولاته، وانتصاراته، كعصر مشحون بتلك المفاخر؛ وما ملحمة الفردوسى الشعرية المسماة "الشاهنامه"[*10]، والتى أبدعها فى العصر الإسلامى الأول، كملحمة تقص حياة الملوك الساسانيين، وتفسح المجال واسعا أمام السلالة الساسانية، إلا خير معين على فهم هذا العصر، على الرغم مما فيها من مناقب وأساطير.

وما إن استتب الأمر للخلفاء العباسيين الذين يشعرون بغصة من السيطرة الإيرانية - فى بلاد ما بين النهرين - أرض الجزيرة - وإيران، حتى بدأوا فى استجلاب حراس لهم من أتراك طوران، وأفسحوا المجال للجند الأتراك لكى يحتلوا مراكز القيادة فى الجيش العباسي. ومع توطن واستقرار أتراك أواسط آسيا فى تكتلات كبيرة، بأراضى الشرق الأدنى، بدأت تأثيرات

هؤلاء الأتراك وعنعناتها أى موروثاتها الواضحة تطل برأسها فى الفنون الإسلامية، اعتبارا من القرن التاسع الميلادى / الثالث الهجرى.

وكما سنرى، ففى العصـــر الإســـلامى المبكر، الذى نعده البـــداية، أو مرحلة البحث عن الذات، قد ظل الفنان المسلم تحت تأثير الثقافات المختلفة. ولكن مع مرور الزمن، فإن هذه الثقافات، والتأثيرات المتداخلة، انصهرت كلها فى البوتقـــة الإســـلامية، وذابت فى البنـــاء الاجتماعى الإسلامي، وما هى إلا بضعة قرون، حتى ترعرع فن وثقافة إسلامية واضحة المعالم، يحمل كل منهما الماهية الإسلامية الواضحة.

ولما كانت التحف المعدنية فى العصر الإسلامى الأول، ترجع فى أغلبها إلى مناطق وسط آسيا الغربي، تلك المناطق التى تعتبر إيرانية، أو ولايات إيرانية خارجية فإن بصمات التأثير الساسانى على الفن المعدني، فى هذا العصر جلية واضحة.

إن الفنون المعدنية فى العصر الساسانى سواء فى إيران، أو فى مناطق شمال، أو شمال شرق إيران المرتبطة بالساسانيين من الناحية السياسية – والتى يعيش فيها الكثير من العشائر التركية خوارزم، وصغديا والتركستان – كانت على درجة جيدة من الجودة والتنظيم. ففى هذه المناطق التى استوطنها الأتراك القادمون من الآلتاى الثرية بالمعدن، كانت طرز وأساليب فن المعادن المختلفة؛ كالزخرفة البارزة = الريبوزيه، والحفر، والنل أى زخرفة المعادن بالنل، والتذهيب، كلها معروفة بها، وكانت تطبق بمهارة وحرفية فائقة. هذه التقنيات ظهرت على التحف الذهبية والفضية والبرونزية.

وحتى بعد السيطرة الإسلامية أيضا، فقد ظل استخدام هذه المعادن وهذه الطرز الزخرفية مستمرا سواء فى إيران أو صغديا والتركستان، فضلا عن أن الموضوعات والتيمات المستعملة فى الزخرفة أو المستوحاة فى الأشكال والفورم = القوالب، ظلت إلى حد كبير مرتبطة بالنموذج الأصلى للعصر الساسانى ووفية له. ومن هنا فإن تحديد هوية التحف التى لا تحمل على كاهلها كتابات، فى غاية الصعوبة؛ فهل هى ساسانية، أو إسلامية مبكرة..؟ زمنيا...؟ أما أنها إيرانية، أو صغدية، أو تركستانية مكانيا..؟ فالقطع بذلك صعب (٢٠٧).

ومع أن صغديا والتركستان اللتين تسكنهما قبائل وأسر تركية مختلفة، ظلت مرتبطة سياسيا بالامبراطورية الساسانية حتى القرن السابع الميلادي، الأول الهجري، فإن الحكم والقطع بمدى التأثير الذى ظل فوق هذه المناطق.. وهل هو تأثير ساسانى أو تأثير آخر يعد أمرا صعبا، وإذا كان تأثيرا ساسانيا.. فإلى أى مدى .. ؟ أو كان تأثيرا آخر.. فما هو الحد الذى وصل إليه.. ؟ إن البت فى ذلك، صعب أيضا.. فصغديا والتركستان، منطقتان تعيش فيهما مجموعات عرقية مختلفة؛ تتكون فى أغلبها من العشائر التركية، كما أنها مناطق التحكم فى طرق التجارة - طـريق الحـرير - المتجهة من إيران إلى الصين والهند. ومن هذا المنطلق فإن هـذه المنطقة

(207) Dimand, M. Handbook, p. 132; Grabar, O. "An Introduction to the Art of sasanian Silver", Sasanian Silver, Michigan, 1967, p. 30; Kühnel, E. "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1915", Kunst und Kunsthandwerk, Berlin, (1910), p. 505; Sceratto, U. op. cit., p. 16.

التى امتزج فيها الفكر البوذي، والمانوي، والمسيحى جنبا إلى جنب مع الفكر والفلسفة المحلية من ناحية، ومع بقايا وتأثيرات العصر الهلنستى المبكر من ناحية أخرى، تمتلك تكوينا، وبناءا ثقافيا متداخلا، ومختلطا ببعضه البعض إلى حد بعيد.

وخلال موجات الهجرة التى تمت خلال القرن الخامس. تدهورت إلى حد كبير المراكز الثقافية الصغدية والتركستانية أو لنقل تحطمت تماما، وخاصة عند احتلال الهون البيض "Eftalit"[(11*)]. وبالكاد، استطاعت هذه المناطق أن تلملم شتاتها مرة ثانية فيما بعد القرن السادس، وفى المرحلة التى بدأت الحيوية الفنية، تدب من جديد فى المراكز الصغدية، والتركستانية كان يتصادف ذلك مع نهايات العصر الساساني، أو لنقل، بداية دخول الإمبراطورية الساسانية تحت مظلة الإسلام والمسلمين، وهى المرحلة التى نطلق عليها "عصر الإسلام المبكر" أو العصر الأول للإسلام.

وخلال السنوات الأخيرة، تم العثور على عدد كبير جدا من التحف الفضية فى بلاد روسيا، وإيران، والهند؛ ويعود بعضها إلى بدايات العصور الوسطى، والبعض إلى إيران، وبعضها الآخر يرجع إلى المناطق الغربية لأواسط آسيا، هذه النماذج المشتتة، والموزعة، على متاحف العديد من الدول، والتى درست ونشرت من قبل مؤرخى الفن أمثال: ك. أردمان K. Erdmann، و ك. تراڤر K. Trever و ج. أوربيل J. Orbell، و إ. سميرنوف İ. Smirnov ، و أو. دالتون O. Dalton ؛ بعضها "ساساني"، والبعض "ساسانى متأخر"، وبعضها الآخر يعود لما بعد الساساني، أو التى

تم تصنيفها تحت مسميات "شرقيات" "Oriental"(٢٠٨). ولكن، المكتشفات الجديدة، الكثيرة، التى ظهرت فى نهاية الحفريات، والدراسات التى تمت بعد سنة ١٩٤٠م = ١٣٥٩هـ، وضعت الأغلبية الكبيرة من التحف المعدنية التى كانت معروفة سابقا على أنها ساسانية" أو ساسانية متأخرة على رأس تصنيفات النماذج الإسلامية المبكرة(٢٠٩).

وبعد الحرب العالمية الثانية عثر على مجموعة كثيرة من التحف الفضية الأخرى، والتى ترجع إلى العصور الوسطى المبكرة فى غرب ووسط إيران. وفى شمال، وشمال شرق إيران (فى خوارزم وخوراسان) وأواسط آسيا أيضا، تمت حفريات أثرية، كما تمت حفريات مشابهة فى فوندوقستان "Fundukistan" وبنجيكنت "Pencikent" وتلال بالاليق "Balalık" ووراقشه "Varakşa" وفى أفراسياب، وخرج من هذه الحفريات رسوم على الجدران تعطى معلومات وافية عن فنون وثقافات عشائر آسيا الوسطى، والتى كانت تحكم هذه المناطق طوال القرن السادس والسابع والثامن والتاسع، أى الأول والثانى والثالث والرابع الهجرية، وبالنظر إلى أساليبها

---

(٢٠٨) انظر: الطبعة الأولى

Dalton, O. The Treasures of the Oxus, London, 1964, (1905) ; Erdmann, der Preussischen Kunstsammlungen, vol. LXXV, Berlin, (1936); Orbli, J. - Trever, K. Sasanian Metalwork, Leningrad, 1935; Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", Survey, vol. II, p. 716 - 770; Smirnov, I. Oriental Silver, St. Petersburg, 1909.

(209) انظر: Dimand, M. "A Review of Sasanian and Islamic Metalwork by J. Orbeli in a survey of Persian Art", Arts Islamica, vol. VIII, (1941), p. 192 - 214; Grabar, O. Sasanian Silver, p. 81.

وموضوعاتها فإن بعض التفاصيل فى الرسوم الجدارية المستخرجة من تلال بالاليق (ق ٦، ٧) ومن پنجيكنت (ق ٨٠٧) لتظهر تشابهاً وتقارباً كبيراً مع التحف الفضية نفسها التى وجدت فى المنطقة نفسها. وهذه الاختلافات نفسها؛ أصبحت عاملاً مساعداً مهماً فى فصل التحف المعدنية الساسانية عن تلك التى تعود إلى العصر الإسلامى الأول[٢١٠]. ولكن، وبنفس هذه الثقة، أيضاً، بدأ بعض الباحثين فى تصنيف نماذج العصر الإسلامى الأول، والتى كانت تُعرف بأنها ساسانية، أو ساسانية متأخرة على أنها تَخْضَع للمناطق الصغدية، أو الأوزبكية، أو الخوارزمية، أو المناطق الباقتيرية "Baktrian"[٢١١].

كما سبق القول، فإن أراضى غرب أواسط آسيا منطقة تتحكم فى طريق الحرير، ولذا فإنها منطقة اختلطت فيها ثقافات الهند والصين، بتأثيرات بقايا العصر الهلنستى من ناحية، والموروثات الحماسية الإيرانية مع معتقدات رحّل أواسط آسيا من ناحية أخرى، كل هذه الثقافات انصهرت فى بعضها بعضا فى هذه المنطقة. ولهذا السبب، فإن تصنيف هذه التحف التى ترجع إلى هذه المنطقة؛ وهل هى تُحَف صغدية، أو أوزبكية، أو خوارزمية أمر يصعب القطع به، فإنه لا يمكن تعريف منابع ثقافتها، أو العصر الذى ترجع إليه بشكل واضح.

---

(210) Grabar, O., op. cit., p. 26.

(211) انظر مثالهـا: Ş Marshak, B. I. Sogdiiskoe Serebro, Moscow, 1971; Pugachenkova, G. A. Rempel, L. I. Istorria Iskusstv Uzbekistana, Moscow. 1965, fig. 120 - 134; Rice, Tamara Talbot. Ancient Arts of Central Asia, New York- 1965, p. 114 - 115, fig. 100 - 101.

وكما سبقت الإشارة كذلك؛ فإن المرحلة التى أظهرت فيها منطقة غرب أواسط آسيا فعالياتها الأصلية فى ميدان الفنون، هى تلك القرون التى أعقبت القضاء على الإمبراطورية الساسانية على أيدى المسلمين. وحتى لو كانت هذه المنطقة لم تستوعب الثقافة الإسلامية بالقدر الكافى خلال القرون؛ السابع، والثامن، والتاسع الميلادية أى الأول، والثاني، والثالث الهجرية، فإن هذه المرحلة، تشمل بين طياتها الزمنية العصر الإسلامى الأول. ومن هذا المنطلق فإن هذه الدراسة، ستحاول تصنيف الأعمال الفنية، التى ترجع إلى ما بعد أواسط القرن السابع الميلادي، الأول الهجري، أى النماذج التى ترجع إلى "العصر الإسلامى المبكر" مباشرة، حتى ولو كانت منبثقة عن موروثات ما قبل الإسلام، فى منطقة أواسط آسيا، أى المنطقة الإيرانية الساسانية، والتى لن تعرف صراحة على أنها نماذج قد صنعت خلال الفترة الإسلامية، والتى لم تقدم إلينا بشكل صريح وواضح على أنها تحف ترجع إلى العصر الساسانى المتأخر، أو ما بعد الساساني، أو إلى الفترة الصغدية أو الخوارزمية، أو الباقتيرية.

إن التحف المعدنية الإسلامية المبكرة تظهر تشابها قريبا، مع تلك التحف التى ترجع إلى العصر الساساني، ولكن عند دراستها بكل تفاصيلها، وتفصيلاتها؛ تظهر بعض السمات والخصائص الإسلامية التى تفرقها عن النماذج الساسانية وأن هذه الخصائص قد ظهرت منذ بداية العصر. ووفقا لهذه الخصائص، يمكن أن ندرس التحف المعدنية الإسلامية المبكرة، وتفحصها فى خمس مجموعات منفصلة:

١ – المجموعة الأولى:

الأطباق والصـــوانى والطاســـات المصـــنوعة من الفضـــة أو البرونز:

إن الأطباق، والصوانى، والطاسات الإسلامية المبكرة، والتى صنع أغلبها من الفضة، وقسم منها من البرونز، فإنها؛ سواء من ناحية القـــوالب، أو الطرز، أو من ناحية موضوعات الزخرفة، وتيماتها تظهر تشابهات قريبة جدا مع نماذج العصر الساساني. ولكن تعرضت موضوعاتها، وطرزها، تلك المرتبطة بالتراث، والموروثات الساسانية إلى بعض التغيرات التى لم تمنع استمراريتها.

القوالب:

إن الأطباق والصوانى الإسلامية المبكرة، كانت جميعها – تقريبا – مستديرة الشكل كتلك التى ترجع إلى العصر الساساني. وقليل منها من الأطباق الفضية كان داخلها منخفضا بعض الشىء، والبعض الآخر كان مسطحا. قطرها ما بين ١٨ ← ٢٥سم. وقاعدتها فى الغالب منخفضة ودائرية. أما أقطار الصوانى المصنوعة من البرونز فكانت تتراوح ما بين ٥٥ ← ٦٥ سنتيمترا. وهناك عدد من الصوانى الفضية الثمانية الشكل، ترجع إلى العصر الإسلامى الأول، ولم ير مثيل لها، بين التحف الساسانية.

أما طاسات العصر الإسلامى المبكر، والتى صنع أغلبها من الفضة، فقسم منها نصف دائري، والقسم الآخر طويل ورقيق كالقارب. أما تلك التى

تشبه القارب وذات القوائم المرتفعة من تلك الطاسات الطويلة الرقيقة، فقد شوهد ما يشبهها تماما بين مفردات اللوحات الجدارية المكتشفة فى تلال بالاليق، وترجع إلى القرن السادس والسابع، وفى پنجيكنت وترجع إلى القرن السابع والثامن الميـــلادى / الأول والثانى الهجريين. وإن الطاسات ذات القوائم، وعلى هيئة قارب، تلفت الأنظار باستخدامها كأوان لاحتساء الخمر، فى مشاهد الحياة اليومية، أو مشاهد الاحتفالات العبادية، التى رسمت فوق الجدران، ولما كانت معروفة على أنها آنية خاصة بالتركستان، فمن الواضح أنها كانت مستخدمة فى هذه المنطقة، سواء فى عصـــور ما قبل الإســـلام، أو بعده. ولقد عثر على نوع مختلف من الطاسات الفضية ذات القوائم، والتى تشبه القارب، وكانت ذات شرائح متنوعة. وبالرغم من أن هذا النوع من الطاسات؛ لم يصادف ضمن اللوحات الجدارية فى تلال بالاليق المؤرخة بالقرن السادس والسابع، فإن هذا النوع من الطاس، نصادفه بوضوح ضمن مفردات اللوحات الجدارية فى پنجيكنت، المؤرخـــة بالقرن السابع، والثامن الميلاديين، الأول والثـــانى الهجريين. وهكذا يتضـــح أن الطاس المشتق، من الطاسات ذات القوائم، والتى تشـــبه القارب، قد طورت بعد الفتح الإسلامى كقالب إنائي[٢١٢].

[212]عن قوالب الأطباق والطاسات؛ انظر:
Grabar, O. Sasanian Silver, p. 40 - 42; Pugachenkomara Talbot. op. cit., p. 104, صورة 87; p. 108, صورة 91; p. 112, صورة 96.

الأساليب:

إن أساليب الصناعة والزخرفة، المستخدمة فى صناعة، ونقش الأطباق والصواني، والطاسات المعدنية الإسلامية المبكرة، تشبه إلى حد كبير نفس أساليب العصر الساسانى وتقنيته؛ فأعمال وتحف هذا العصر، أيضا، مثلها مثل الأطباق، والصواني، والطاس الساساني؛ بعضها صنع بطريق الصهر، وبعضها بأسلوب الطرق. فقد أوضح غرابر "Grabar" أن الأطباق الساسانية المصنوعة طرقا، من ألواح فضية رقيقة جدا، كانت تغطى واجهاتها الخلفية بطبقة فضية ثانية. هذا النمط من التغليف، والتقوية، لم يصادف فى الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة. وإنما الأطباق والصوانى التى ترجع إلى العهود الإسلامية الأولى سواء أكانت مصنوعة بأسلوب الصهر أم بتقنية الطرق، فإنها، كانت دائما قطعا ثقيلة، ذات جدران سميكة.

ولما كان العصر الساسانى يستخدم أساليب الزخرفة كالتذهيب والنيلو والحفر، والنقر؛ أى الرسوم البارزة، ويطبقها على التحف المعدنية، فإن هذه الطرز والأساليب نفسها ظلت مستخدمة فى العصر الإسلامى الأول؛ مع بعض الفروق الطفيفة فى التطبيق والتنفيذ.

فقد استخدم العصر الساسانى الطرق العكسى أى من أسفل إلى أعلى فى الأطباق الفضية، بمعنى أنه استخدم النقش البارز Repoussé، وعلى ارتفاع ملحوظ، مما جعل النقش، أو الزخرفة تبدو وكأنها هياكل، أو تماثيل فوق التحفة. بل إن الفنان قد استخدم أسلوب النقش المعلق لكى يجعل الزخرفة أكثر ارتفاعا وبروزا. علاوة على ذلك؛ فإن الفنان لم يكتف بذلك، بل حفر فوقها تفاصيل زخرفية أخرى دقيقة، ثم ملأ ذلك الحفر بالنل أحيانا أخرى، شكل تضادا لونيا، بتذهيب الأرضية أو الموتيفات بالذهب. إن هذه

النقوش والزخارف المرتفعة البروز، والتى أخذت مكانها فوق أرضية سادة أى خالية أحيانا، وأحيانا أخرى غطت الطبق كله، جعلت الأطباق الساسانية؛ بالرغم من أنها ليست كبيرة الحجم، كبيرة التأثير، وتركت بصمات تذكارية واضحة.

أما الرسوم البارزة "الروليف" التى تزين الصواني، والطاسات، والأطباق الإسلامية المبكرة، فلقد كانت أقل ارتفاعا بالقياس إلى الساسانية وأن النقوش كانت - بصفة عامة - على السطح مباشرة، بمعنى أن الصانع يقوم بعمل تجاويف على سطح التحفة، أو أنه ينقر قسما من المعدن ذاته حتى يصل إلى منتصف السمك محدثا الزخرفة التى يريدها.

وفى مقابل زخرفة التحف الإسلامية المبكرة بالحفر الغائر، أى جعل النقوش غائرة، وما حولها انتفاخات منخفضة إلى حد ما، فقد كانت القونتورات أى الأضلاع منقورة على شكل تجاويف عميقة وسميكة، ثم يتم توضيحها جيدا بملء داخلها بالنل. وفى العصر الإسلامى المبكر زادت التفصيلات المنفذة بأسلوب الحفر فوق هذه الانتفاخات؛ وتطور الأمر إلى أن اكتسبت الزخرفة المنفذة بهذا الشكل أهمية أكبر من البروز نفسه[٢١٣].

كما أننا نرى سطوح بعض الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة، والمزخرفة برسوم نافرة، أنها قد طبقت طراز "القطع المنحني" المستخدم فى زخرفة وتزيين التحف المعدنية والخشبية والعاجية، اعتبارا من العهد الإسكيتى فى فنون أواسط آسيا، والذى كان يعد طرازا فريدا. إن أسلوب

---

[213] عن تقنيات فن المعدن فى العصر الساسانى والإسلامى المبكر؛ انظر:
Dimand, M. Handbook, p. 132; Grabar O. Sasanian Silver, 40.

"القطع المنحني" الذى تم الوصول إليه، واستخدامه على السطوح المنحنية، فى العصور الإسلامية المبكرة، نراه مجسدا، ومنتشرا فى المناطق التى استقر بها الأتراك، الوافدون من أواسط آسيا فى شكل مجموعات كبيرة، ومثاله النابض هو (سامراء)[12*] والتى ازدهر فيها هذا الأسلوب فى القرن التاسع الميلادى / الثالث الهجرى وخاصة فى أعمال الخشب والجص. ويعتقد أن التحف المعدنية التى طبقت هذه التقنية فى العصر الإسلامى المبكر؛ صنعت فى مناطق الإمبراطورية الإسلامية القريبة من أواسط آسيا والتى كان يعيش فيها الأتراك مثل خراسان وبلاد ما وراء النهر، أو أنها خرجت من تحت أيدى صناع من أواسط آسيا وقد استقر بهم المقام فى غرب إيران وبلاد ما بين النهرين.

موضوعات الزخرفة وتيماتها:

إن أكثر الموتيفات والموضوعات التى تزين الأطباق والطاسات والصوانى المنتجة فى العصر الإسلامى الأول - شأنها شأن الأشكال والتقنيات - تعتمد اعتمادا كبيرا على العهد الساسانى وما قبله. ولكن بعض الرموز الساسانية التى لم يدرك معناها الفنان أو الصانع المسلم لكثرة ما تعرضت له من تغييرات فقدت المعانى التى كانت تعبر عنها، وظلت مستخدمة من قبل الصناع المسلمين. وحتى إذا كانت هذه الموتيفات والموضوعات التى تزخرف تحف العصر الإسلامى الأول مرتبطة بالعصر الساسانى وما قبله، فإن استخدامها فى هذا العصر كان بمفهوم

جديد، أو كان هذا الاستخدام الزخرفى بهدف ديكورى فقط. فكل الموتيفات التى نراها فوق نماذج العصر الإسلامى المبكر؛ كانت منفذة بأسلوب أكثر إتقانا بالقياس إلى الموتيفات الساسانية.

ونستطيع أن نقسم المشاهد المتعلقة بحياة القصور، والتى تزدان بها أطباق وصوانى وطاسات العصر الإسلامى الأول، والتى تشكل تكويناتها الزخرفية؛ إلى خمس مجموعات، وسوف ندرسها على هذا النسق(٢١٤).

المشاهد المتعلقة بحياة القصر:

إن الأطباق والصوانى والطاسات المعدنية التى صنعت من أجل النبلاء والأعيان بشكل عام فى العصر الإسلامى المبكر؛ كانت كما هو الحال فى العصر الساسانى تعكس الذوق الأرستقراطي(٢١٥). ومن هذا المنطلق؛ فقد أفسحت المجال على مصراعيه، فى زخارفها لحياة القصور؛ كالعرش، ومشاهد الصيد، التى يقوم بها الملك، وكذلك مشاهد لهوه وتسليته.

مشاهد العرش الساساني:

إن مشاهد العرش الرسمية التى تحتل مكانها فى زخارف الطاسات، والصواني، والأطباق، الفضية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر؛ قد صورت الحاكم - كما هو الحال فى النماذج الساسانية - وقد جلس على كرسى الحكم، الذى اتخذت قوائمه أشكال أسد، أو غرفين، أو نسر، وقد أمسك الملك بيديه سيفا كبيرا، مسندا طرفه على الأرض.

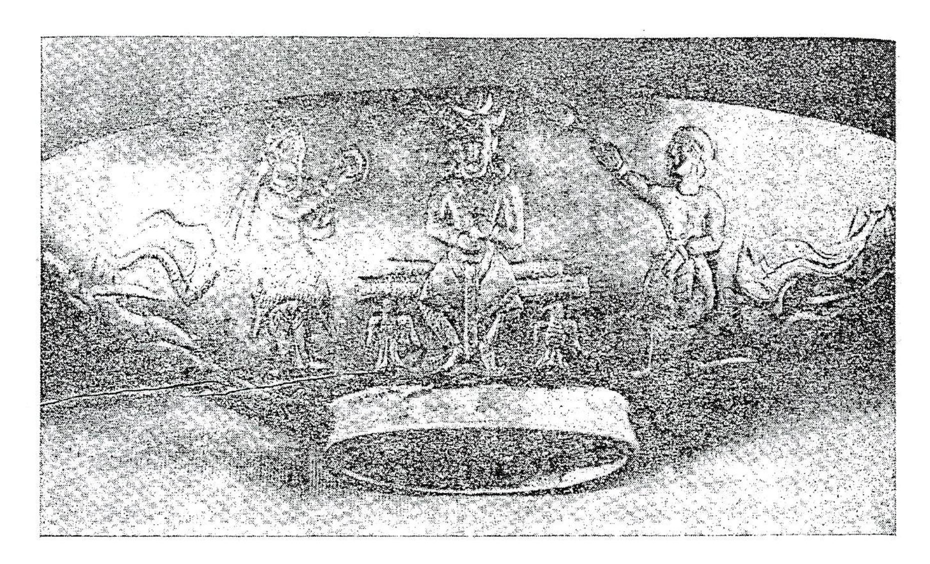
---

(214) عن الموتيفات والموضوعات التى تزخرف الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر، انظر:

Ş Grabar, O. Sasanian Silver, p. 46 - 71; Orbeli, J. op. cit., p. 717 - 746.

(215) Orbeli, J. op. cit., p. 716.

(صورة ١)[٢١٦]. وبجوار الحاكم الذى يبدو فى زيه الرسمي، داخل هذه التشكيلة الجمالية، نرى شخوصا لحجابه، وقواده، أو جنوده المسلحين، وقد احتلت أماكنها. هذا، وبينما نرى على الأطباق الساسانية مناظر العرش وقد استخدمت وحدها، فإننا نرى على الأعمال الفنية من العصر الإسلامى المبكر، مشهد الملك وهو يصطاد، أو مناظر لهو ومرح الملك، أو كلاهما وقد اختلطا ببعضهما البعض.



صـــــورة (١)

إن التكوين الزخرفى الموجود فوق الطبق الفضى الذى يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر، والموجود فى متحف الـــ "هرميتاج" فى ليننجراد، هو تكوين عرش يختلف إلى حد ما عن مناظر العرش الساسانى

---

(216) Grabar, O. Sasanian Silver, صورة 16.

Ş İbid., عن نماذج العصر الساسانى التى استخدمت التكوينة نفسها: انظـــر: صورة 12; Survey, vol. VII, Pl. 203, Pl. 239 A.

الرسمية التقليدية. فى هذا المشهد؛ يرى الحاكم، وقد جلس متربعا، على عادة رحل أواسط آسيا، وقد وضع على رأسه تاجا فخما ومزينا على نمط التيجان الساسانية. هذا الحاكم الذى أسند يده اليسرى على كفله، قد أمسك بعصى الصولجان فى يده اليمنى. وأمام كرسى العرش نرى أسدين رابضين، وعلى الجانبين؛ خادمان؛ قد مال أحدهما نحو الحاكم باحترام جم، وقد أمسك فى يده زهرة يانعة، طويلة الساق، أما الثانى فقد أمسك بكأس فى يده، وفى الأخرى إبريق. (صورة رقم ٢) (٢١٧).

إن شخوص الحاكم الجالس متربعا، لم تصادف على الأعمال الإيرانية فى العصر الساساني. إنما يرى مشهد الحاكم الذى يسند إحدى يديه على كفله، ويمسك بيده الأخرى قدحا أو عصى، ضمن الزخارف الجصية المكتشفة على جدران پنجكنت "Pencikent" والمؤرخة بالقرن السابع والثامن الميلادي، الأول والثانى الهجري(٢١٨). وإن تكوينة العرش، الزخرفية، التى تزين سطح طبق الهرميتاج الفضي، لتحمل بصمات واضحة لتأثيرات أواسط آسيا.



صورة ٢

---

(217) Pugachenkova - Rempel. op. cit., صورة 134.

(218) انظر: Ibid., Ş صور 112 - 116; Rice, Tamara Talbor. op. cit., p. 104, fig. 87 و p. 108, fig. 91.

مشاهد الصيد الملكي:

الواضـــح أن مشاهد الصـــيد الملكية الموجـــودة فوق ســـطوح الأطبـــاق الفضية، التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، قد استلهمها الفنان من مشاهد الصـــيد الملكى الموجـــودة على الأطـــباق الفضـــية الساســـانية.

إن مشاهد الصيد الملكى قد تم التركيز عليها، كحدث مهم، فى الأطباق الساسانية وتعتبر مشاهد مصارعة الأسود، فى مشاهد الصيد، من المشاهد المحببة إلى نفس الفنان، فى الفن الإيراني، على مر العصور، وكان الفنان ميالا لاستخدام هذا التكوين الزخرفى ليرمز بها إلى قوة الحاكم وسطوته(٢١٩).

ولقد كانت شخوص الحاكم – القناص التى تزخرف الأطباق الفضية، فى العصر الإسلامى المبكر، ترى فى أزيائها المزركشة، كما هو الحال فى شخوص الحكام الذين يظهرون فى النماذج الساسانية، وأحيانا ما نراه ملتحيا، وأحيانا أخرى نراه وقد صوره الفنان بدون لحية. وبصفة عامة؛ فإن الحاكم القناص نراه وقد وضع تاجا من النمط والطراز الساسانى على رأسه، وقد أمسك فى يده سلاحا؛ كسهم، أو سيف، أو مزراق أو ما شابه ذلك.

ولقد أمكن التعرف على بعض من شخصيات الحكام الذين اتخذوا أماكن على الأطباق الساسانية، استنادا إلى نمط وطرز التيجان التى يرتديها الملوك

(219) Ackerman, P. "Some Problems of Early Iconography", Survey, vol. II, p. 892.

الذين نشاهدهم على السكة الساسانية. ولكن؛ بعض الملوك المعروفين بتيجانهم الخاصة، لما كانوا يعيشون قبل تاريخ سك هذه العملة، جعل الاعتماد على شكل التاج وحده لتحديد تاريخ صناعة الأطباق الساسانية أمرا لا يعتد به وحده.

إننا نستطيع أن نرى فى رسوم الحكام على الأعمال الفنية، التى ترجع إلى العصور الإسلامية الأولى؛ أنهم كانوا يستخدمون التيجان الساسانية نفسها أحيانا، وأحيانا يغيرون فيها، وأحيانا أخرى يمزجون بين تاجين مختلفين فى الشكل والطراز. كما نصادف، أيضا، فى بعض النماذج، تيجانا جديدة لم تعرف ولم تشاهد على الآثار الساسانية. ولهذا السبب، فإن تيجان الحكام الذين نشاهدهم على الأطباق الإسلامية المبكرة، لا يمكن أن تساعد فى معرفة الحكام أو فى التأريخ لهذه القطع.

إننا نشاهد على الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة ثلاثة نماذج رئيسة لمشاهد الصيد، وهذه المشاهد معروفة، ومطروقة فيما قبل نماذج العصر الساساني.

النموذج الأول لتكوينة الصيد الزخرفية:

عبارة عن الحاكم وهو على صهوة جواده وقد صور أحيانا، وقد أدار رأسه إلى الخلف، وفى هذا المشهد، نرى هيكلين لحيوانين، أحدهما وقد انتصب واقفا على قدميه، والآخر وقد رقد على الأرض بين قدمى الفرس

(صورة ٣، ٤). فى مثل هذه التكوينات الزخرفية، يكون الصيد غالبا حيوانا مفترسا؛ كالأسد، أو الدب، أو الخنزير البري. ويصور الحاكم دائما وقد بدت على وجهه علامات الهدوء والسكينة. وبهذا الشكل، يوضح الفنان قوة، وقدرة، وسطوة الحاكم(٢٢٠).

ومن مجموعة الأطباق هذه، التى يتضح أنها صنعت وفق نمط وطراز معين، يوجد طبق منها فى متحف الهرميتاج بمدينة ليننجراد (صورة ٣)، حـيث توجد على ظهـره كتابه بهلوية(*13) . وضمن كتابة الطبق المزخرفة



صـــورة ٣

---

(220) انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, صـــورة S; Survey, vol. VII, Pl. 208 B, 217, 218, 231 A - B. عـن نمـاذج العصـر الساسـانى التـى استخدمت نفس التكوينـة؛ انظـر: Grabar, O. Sasanian Silver, صـــورة 1; Survey, vol. VII, Pl. 206, 210, 211, 212.

بمشهد الصيد والقنص يذكر اسم "شاروين" "Şarvin" من سلالة موصموگان "Musmugan" والذى كان يسيطر على منطقة دماژند "Demavend" ويحكمها فى أواسط القرن الثامن الميلادى الثانى للهجرة. وهكذا، اتضح أن الطبق الذى سبق تقديمه من قبل أوربالى "Orbeli" على طبق ساساني، أنه يرجع إلى أواسط القرن الثامن الميلادى / الثانى الهجري، أى أنه نموذج يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر(٢٢١). إن وجه الأسد، وذيله اللذين رسما بشكل تجريدى فى صورة الأســد الموجودة فوق التحفة، والفراء الذى يجسد الخنزير البرى الذى يتجول فى المستنقع، ومنظر البحيرة الرمزى الذى تم التعبير عنها بخطوط هندسية، والتى يسبح فيها السمك، وبطة، كل هذه تعتبر من الخصائص والسمات الإسلامية المبكرة التى جعلت هذا الطبق يختلف عن الأعمال الساسانية. ففى هذا المشهد، يرتدى القناص غطاء للرأس بسيطا وعاديا وذا حواف قصيرة كرحل أواسط آسيا، وهو فوق صهوة جواده، فضلا عن وجود ركاب للسرج، وهذا ما لم يصادف قط فى الخيول التى على الأطباق الســـــاسانية.. هذا كله يجعلنا نفكر فى إمكانية قيام أحد صناع أواسط آسيا بزخرفة هذا الطبق. هذه التحفة، التى تعتبر نموذجا نادرا فيما بين الأطباق الفضية الإسلامية المبكرة حيث أمكن تأريخها

---

(221) انظر: Barrett, D. Islamic Metalwork in the British Museum, p. 5; Dimand, Mi Handbook, p. 132; İdem. "A Review of ...", op. cit., p. 197; Grabar, O. Sasanian Silver. p. 31 - 32; Herzfeld, E. "Postsasanidische Ischriften", Archaeologische Mitteilungen aus Iran, IV, (1932), p. 151-154; Orbeli, J.op. cit., vol. II, p. 724 و vol. VII, Pl. 217; Pugachenkova - Rempel. op. cit., صورة 124.



صـــــورة ٤

"منتصف القرن الثامن = منتصف القرن الثانى للهجرة" تعتبر – فى الوقت نفسه – هى النموذج الإسلامى الوحيد المعروف حتى الآن والمطبق فى زخرفته أسلوب النقش المعلق.

هناك طبق فضى آخر، موجود فى متحف الهرميتاج أيضا، مزخرف بمشهد صيد مشابه (صورة ٤) يخلو من الكتابة، ولكن استخدام هذا العمل أيضا للنقش الغائر، وإبرازه للقونتورات = الأضلاع بالخطوط العميقة، يبين أن الأعمال الإسلامية المبكرة قد أعطت أهمية أكبر لزخرفة الحفر أكثر من زخرفة النقش البارز. إن منظر الجبل الذى يرمز إلى تأثير الشرق الأقصى، وعضلات الأسود البارزة، والموتيفات الدوارة التى تأخذ مكانها فى مقدمة الأكتاف، كلها عناصر تحمل التأثير القوى لمنطقة أواسط آسيا. هذه التحفة

المؤرخة بالقرن التاسع، أو العاشر الميلادى / الثالث أو الرابع الهجري، لابد أنها ترجع إلى منطقة قريبة من أواسط آسيا، وأغلب الظن أن تكون قد صنعت فى إحدى ورش خراسان، أو ما وراء النهر.

تكوينة الصيد الثانية المرتبطة بأسلوب ما قبل العصر الساساني، فنرى الحاكم القناص وجها لوجه مع الفريسة، وقـد وقفا أمام بعضهما (صـورة رقم ٥) (٢٢٢). هذه التكوينة الزخرفية التى تذكر بمشاهد الصيد الآخمينى المنفذة بطراز النقش البارز، قد استخدمت بشكل نادر خلال العصر الإسلامى المبكر.

أما فى التكوينة الزخرفية الثالثة؛ التى تزين أطباق العصر الإسلامى المبكر، نرى فيها الحاكم وهو على صهوة جواده المنطلق، وهو يطارد أكثر من فريستين فى وقت واحد. الصورة تبين الفرس وهو على قوائمه الخلفية، الفارس فى حالة انقضـاض، الفريسة فى حـالة يرثى لها (صورة ٦) (٢٢٣). شخص الحاكم فى هذه التكوينات – بالقياس إلى غيرها – أقل حجما، مما أفسح له المجال لكى يتحرك بسهولة، ويسـر بين هـذا العـدد من الفرائس.

إن المدقق فى الأطباق المزخرفة، بهذه التكوينة الزخرفية الثالثة، والتى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، يجذب انتباهه بعض الاختلافات الإيكونوغرافية التى تجعلها تختلف عن النماذج الساسانية المحاكاة؛ ففى

---

(222) انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 48, صورة 9.
عن النماذج الساسانية المزخرفة بالتكوينة نفسها؛ انظـر: Ibid., صـورة 10; Survey, vol. VII, Pl. 205.

(223) انظـر: Grabar, O. Sasanian Silver, ص 48 - 51, صـورة 4; Survey, vol. VII, Pl. 229 A - B.
انظر عن النماذج الساسانية المستخدمة التكوينة نفسـها: Grabar, O. Sasanian Sillver, صور 2 - 3, 5, 7; Survey, vol. VII, Pl. 209, 213 - 214.

بعض التكوينات الإسلامية نرى الحيوانات المفترسة، مع الحيوانات الأليفة، وقد استخدمها الفنان معا، أو أن أحد الحيوانات قد استخدم كإطار ونراه وقد قطع من منتصفه. وفى نماذج أخرى نرى الحـــاكم، وقد جلس فوق رأسه تمامـــا، ملك مجنح، وقد أمسك فى يده باقة من الورد، أو أن الحاكم وقد ركـــب جمـــلا بدل مـــن الفرس(٢٢٤). ومـــن المعـــروف أن الحاكم الذى يركب

صـــــورة ٥

---

(224) Bak: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 50 - 51.

الجمل بدلا من الفرس، هو رمز للملك الساسانى بهرام گور(14*) الذى تربى فى جزيرة العرب(٢٢٥). وإننا نصادف بكثرة التكوينة الزخرفية المتعلقة ببهرام گور فوق التحف المعدنية المتعلقة بالعصر الإسلامي؛ ففوق الطبق الفضى الموجود فى متحف الهرميتاج، والذى يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر، يرى بهرام گور ومحبوبته آزاده وقد ركبا جملا. (صورة ٧). ودائما ما نصادف بهرام گور - وخاصة فى المناظر التى تجمع بينه وبين محبوبته آزاده - وقد ركب الجمل بدلا من الفرس.

وطبقا لمنقبة إيرانية قديمة تحكى فى شاهنامة الفردوسي؛ التى كتبت فى أواخر العصر الإسلامى المبكر (فيما بين ١٠٠٠ - ١٠١٠م) (٤٠٠ - ٤١٠هـ) فإن بهرام گور يصطحب محبوبته آزاده ذات يوم للصيد، كانت آزاده تجلس خلف بهرام گور على ظهر الجمل بينما دقت طبول الحرب(15*)، ولما وصلا إلى الغابة أراد بهرام گور أن يظهر مهارته في



صورة ٦

---

(225) Ackerman, P. op. cit., p. 890.

التصويب، أمام محبوبته؛ فيصيب غزالا، كان يهرب مسرعا من بين قرنيه. ولكن آزاده بدلا من أن تعجب بمهارة محبوبها، فإنها تتهمه بقسوة القلب، فيغضب الحاكم من تصرف آزاده هذا، ويلقى بها من على ظهر الجمل، ويجعل الجمل يدوسها حتى تفارق الحياة[16*].

إن الطبق الفضى الموجود فى الهرميتاج، والمزخرف بمشهد صيد مستوحى من منقبة إيرانية قديمة، إذا ما وضعنا خصوصيات الأسلوب وخصائصه أمام ناظرينا، ودرسناها بعمق، لاتضح أنه يعود إلى القرن التاسع الميلادى / الثالث الهجري، بمعنى أنه يرجع إلى تاريخ أسبق وأقدم من التاريخ الذى كتب الفردوسى فيه شاهنامته[٢٢٦].



صـــــورة ٧

---

(226) Bak: İbid., p. 890; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 725 - 726 و vol. VII, Pl. 229 A.

إن الغالبية العظمى من مشاهد "الصيد الملكي" التى عرضناها، والتى تعتمد على نماذج ما قبل العصر الساساني، والتى نشاهدها فوق أطباق فضية ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، نصادفها على أعمال معدنية، وعلى سيراميك، ومنمنمات "منياتور" ترجع إلى عصور تالية. إن تكوينة الصيد الإيرانية، التى تحمل قوة تاريخية، من المحتمل أنها قد استخدمت كتكوينات متعلقة بالعبادة فى بدايات العصر الساساني، ولكن فى نهايات العصر الساسانى فقدت هذه التكوينات مفهومها الديني، وظلت مستخدمة كرمز لقوة الملك وسطوته، بعد أن تقولبت، وأصبحت ذات مستويات معينة من الطرز والقوالب.

إن موضوع الصيد المستخدم على الأطباق الفضية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، قد فقد مفهومه الدينى تماما، وإن استخدام هذه التكوينة الزخرفية كان لمجرد الرمز والإشـــارة إلى قـــوة الملك وسطوته، أو أنها قد استخدمت بغرض التذكير بحكاية "بهرام گور وآزاده" التى كانت تنال إعجاب المشاهد لها كتكوينة زخرفية فوق الأطباق الفضية. وأنها كانت تستخدم لهذا الغرض فقط ولم يعد لها أى مدلول دينى أو متعلق بالعبادة.

مشاهد اللهو الملكي:

إن نقوش الأطباق والطاسات الفضية التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر كثيرا ما تحتوى على مشاهد لهو ملكى كحفلات الرقص والموسيقى والشراب وكانت شخوص الحاكم فى مشاهد اللهو هذه تختلف تماما عن الوضع الجدى الذى تتسم به شخصيات الحكام فى نماذج ما قبل العصر الساسانى (انظر صورة رقم ١) فنحن نراه فى هذه المشاهد، وقد صور جالسا متربعا، على غرار البدو الرحل فى أواسط آسيا، أو وهو جالس على عرشـــه المنمق بالوســـائد،

وقد مد إحدى رجليه مسترخيا، دون تكلف. كما نراه دائما، وقد ارتدى ملابس واسعة، فضفاضة، وأمسك فى يده بكأس الشراب (صورة ٨، ٩).



صـــــورة ٨

وكثيرا ما نصادف أيضا على التحف المزخرفة بموضوعات التسلية الملكية كرسى العرش وقد صنع على شاكلة أقدام أسد، أو غرفين، وبخاصة فى مناظر العرش الرسمية؛ ولكننا نجد فى النماذج التى تمثل مشاهد اللهو، وكما هو الحال دائما فى مناظر العرش الرسمية؛ أن الفنان المبدع لم يستخدم دائما تكوينات متناظرة، أو متشابهة على طول الخط. وتحتو مناظر اللهو والتسلية الملكية على شخوص أخرى عدا شخصية الحاكم؛ مثل الخدم، والحراس، و تحتوى أحيانا على موسيقيين وراقصات(٢٢٧).

---

(227) انظر: عن آثار فجر الإسلام المزخرفة بمناظر تسلية ملكية

14 - 15; Survey, vol. صورŞ Grabar, O. Sasanian silver, p. 58 - 59, VII, Pl. 208 A, 230 A - B.

إن كراسى العرش التى على هيئة أسد، والتى نراها فى مشاهد اللهو، كما هو الحال فى الطبق الفضى (صورة ٨) الموجود فى متحف الهرميتاج، فإن الأسود التى تـأخذ مكـانها بجوار العرش مباشرة، فإن، ب. آكرمان "P. Ackerman" يربط بينهما، وبين بهرام گور وشخصيته التى ترمز إلى الشمس، (٢٢٨). فحسب ما يذهب إليه أكرمان؛ فكما أن بهرام گور يعرف بالجمل، أو العرش الأسدي، فإن الحاكم، يعرف أيضا، بالملك المجنح الذى حوم حول رأس الحاكم. ولكن وفقا لما يذهب إليه المؤلف، فإنه من الصعب؛ تحديد الهدف الذى رامه الفنان عند استخدامه لهذه الشخوص، أو اكتشاف الرمز الذى أراد أن يرمز إليه بهذه المخلوقات المجنحة فى العصور الإسلامية. وأما استخدام تكوينة العرش الذى على شاكلة الأسد، فإن الفنان أراد بها أن يرمز إلى قوة الحاكم وسطوته، وأن القصد من هذه المخلوقات هو حماية العرش، أكثر من رمزها إلى بهرام گور وشخصيته التى ترمز إلى الشمس فى الأساطير الإيرانية.

وهناك فى متحف الهرميتاج؛ طبق فضى آخر، يعود إلى العصر الإسلامى المبكر، (صورة رقم ٩)، نرى فى تكوينته الزخرفية الحاكم؛ وقد صور وأمامه الجواري، والموسيقيون، وهم يعزفون على معازفهم، وهو يلهو ويشرب بينهم وعلى مقربة من رأسه نرى ملاكا مجنحا، وهو يحوم

---

(228) انظر: Ackerman, P. op. cit., p. 200; Orbeli J. op. cit., Survey, vol. II, p. 731 و vol. VII, Pl. 208 A; Otto - Dorn, K. "كاسة فضية سلچوقية", مجلة الوقف. vol. III, (1956), p. 85 - 91. " K. Otto – Dorn " فى بتأريخه
(هذا الطبق الذى يرجع إلى فجر الإسلام ، قد قام
نهايات القرن الحادى عشر (العصر السلچوقي) ولكننا لا نميل إلى هذا التأريخ)

حوله(٢٢٩). وحتى إذا كانت شخصية هذا الحاكم، وكينونته غير معروفة بشكل قاطع، إلا أن هذه التحفة الفنية تحمل أهمية كبيرة، فهى تقدم معلومات جمة عن عادات القصر الحاكم، فى العصور الإسلامية الأولى، وملابس أهل القصر، وخطوط ورسوم الأقمشة آنذاك وآلات العزف والطرب، وأشكال الأباريق والأقداح خلال تلك الحقبة.



صـــــورة ٩

وعلى طبق فضى آخر، منقوش بأسلوب الحفر، وموجود فى "معرض بالتيمور والترس للفنون" "صورة ١٠"(٢٣٠) تحتل صورة الحاكم، وقد جلست امرأة فى مواجهته، وكل منهما على كرسى عرش مفروش بالوسائد، ويقدمان

---

(229) انظر: Survey, vol. VII, Pl. 230 B.

(230) كعمل متعلق بتأريخ هذه التحفة، انظر: Dimand, M. "A Review of...", op. cit., p. 195; Ettinghausen, R. "Sasanian and Islamic Metalwork in Baltimore", Apollo, vol. LXXXIV, (1966), p. 465; Grabar, O. Sasanian Silver, p. 57, صورة 13; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol II, p. 730 - 731 و vol. VII, Pl. 230 A.

الهدايا لبعضهما البعض.. يذكر أوربلى "Orbeli" أن شخص المرأة التى ترتدى على رأسها تاجا على هيئته قرنا حيـوان، ومحـلى بحبات الرمان، هى من محبوبات بهرام گور، والتى حكى قصتها الفردوسى فى شاهنامته، ومن المحتمل أن تكون شابنود ابنة حاكم الهند، أو ربما تكون هذه الشخصية تجسيدا لـ (آناهيتا) "Anahita"(17*) إلهة البركة والنماء فى العصر الساسانى حسب ما ذهب إليه المؤلف نفسه. أما إتنجهاوزن "Ettinghausen" فيوضح أن هذا الأثر المزخرف بتكوينة زخرفية غير مفهوم مغزاها الرمزي، بشكل قاطع، ربما يكون قد صنع كتذكار لحفل عرس ملكي. هذه التكوينة الزخرفية الموجودة فوق طبـق فضى يرجعه بعض الباحثين إلى نهاية العصـر الساساني، ويرجعه بعضهم إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر، هل هى مرتبطة بمشاهد لهو ملكي، أو أنها عبارة عن مشهد متعلق بعبادة أو مراسم دينية.. ؟ هذا ما لا يمكن القطع به حتى الآن.

ومما يلفت النظر؛ أن كل النماذج الإبداعية المزخرفة بمشاهد اللهو قد شغلـت بأسلـوب النـقوش المعلقة المنخفضة، أو بأسلوب الحفر فقط. وعدم



صـــورة ١٠

وجود نماذج مزخرفة بتكوينات اللهو الملكى الزخرفية، والتى تحمل مميزات هذا الأسلوب وخصائصه أو تعود إلى إيران الساسانية، فيه إشارة إلى أن هذه الأعمال التى تحمل هذا الموضوع، قد صنعت فى العصر الإسلامى المبكر. إن كل الاختلافات الأيقونية، والفوارق الأسلوبية - مثل الوضع الذى يصور الحاكم، وقد أمسك فى يده قدح الشراب كما هو الحال فى مشاهد التصوير الجصى على جدران بنجكنت والتى تصور نبلاءها وأعيانها وقد أمسكوا بأقداحهم، أو وهم جلوس، والحاكم متربعا على عرشه - فى الأعمال الفنية المزخرفة بموضوعات اللهو والمرح الملكي، فى العصور الإسلامية الأولى، تجعلنا نفكر فى إمكانية أنها قد صنعت فى المناطق القريبة من أواسط آسيا.

الشخوص النسائية:

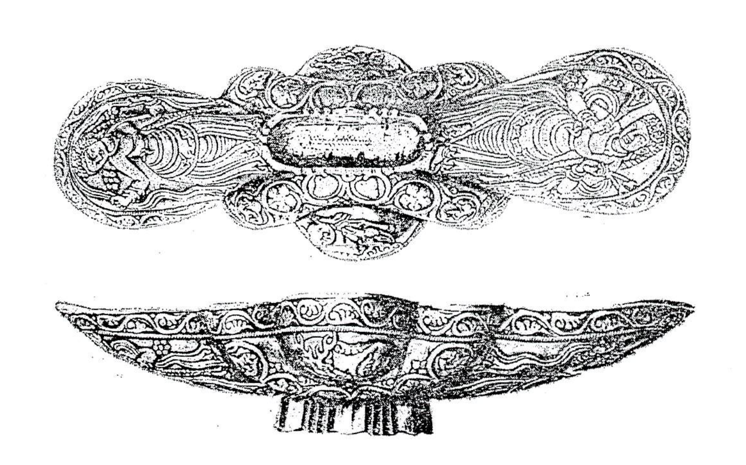
هناك طاسات وأطباق فضية ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، نقشت أسطحها بشخوص وهياكل نسائية (صورة 11-a-b)[٢٣١]. إن الأعمال الفنية المزينة بشخوص نسائية ما مثلها مثل تلك الأعمال الفنية المزخرفة بمشاهد الصيد، والعرش الملكي، معروفة منذ العصر ما قبل الساسانى.

---

[231] عن الطاسات والأطباق المزخرفة بشخوص نسائية؛ انظر:

Grabar, O. Sasanian silver, p. 60 - 67, صور 14, 16, 17, 20, 23;

orbeli, J. op. cit., survey, vol. II, p. 117 و vol. VII, Pl. 221 A - B.



صـــورة a١١ ، b١١

إن الطاسات التى على هيئة نصف دائرة، والموجودة فى متحف طهران، والتى تعد من الأعمال الفنية الإسلامية المزخرفة بشخوص نسائية، أمكن تأريخها وإرجاعها إلى القرن الثامن الميلادي/ الثانى الهجري، اعتمادا على خصائص الكتابات الموجودة عليها. ولما كانت الشخوص والهياكل النسائية قد شوهدت أيضا، فوق الطاسات التى على شاكلة قارب، وذات قوائم طويلة ودقيقة، والتى ترجع إلى التركستان خلال القرنين السابع والثامن الميلاديين أى الأول والثانى الهجريين، تجعلنا نخمن أن النماذج الإسلامية المزخرفة بمثل هذه الشخوص والهياكل، ترجع إلى القرون التى أعقبت انهيار الإمبراطورية الساسانية مباشرة.

إن الشخصيات النسائية التى تحتل مكانا بارزا، فوق سطوح الطاسات والأطباق الفضية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، نراها وقد ارتدت ملابس شـفافة، وقد التصقت بأجسـادهن جيـدا، ويحملن عـلى أكتافهن، أو أذرعهن شيلانا رقيقة طويلة. هذه الهياكل التى تعكس تأثير الفن الهندي، ترى أحيانا وقد صورت نصف عارية. هذه الهياكل النسائية؛ التى رسمت أقدامها من الجانب، ومن خصرها إلى أعلى حتى الجبهة، والتى مالت

برأسها، قليلا إلى الجانب، قد أسدلت ضفائر شعرها على أكتافها، وقد وضعن على رءوسهن تاجا أحيانا، أو دبوسا كبيرا، ومزركشا فى أحيان أخرى. كما أن هذه الشخوص النسائية كن يمسكن فى أيديهن بعض الأشياء التى تحمل معانى رمزية كالمشربية، أو الإبريق، أو طبق الفاكهة، أو طائر، أو صندوق، أو زهرة ذات غصن طويل، أو كلب، أو باقة زهر، وما شابه ذلك.

أما الشخصيات النسائية، نصف العارية، فقد كانت تشاهد، أحيانا، كميدالية، أو تقف وحدها، داخل ديكور معماري. وفى أحيان أخرى، تدمج مع موضوعات متنوعة لخلق تكوينة زخرفية متكاملة، كما هو الحال فى مناظر العرش ومشاهده (انظر صورة رقم ١).

ثمة افتراضات متعددة حول الشخوص النسائية التى تحتل مكانا فوق الأعمال الفضية التى ترجع إلى العصر الساساني، أو إلى العصر الإسلامى المبكر؛ فبعض الباحثين يرجعها إلى أعمال عبادية وقدسية، وبعضها الآخر يطرحها على أنها تمثل مشاهد، ومظاهر، اللهو والتسلية الملكية[٢٣٢]. ومن المعتقد أن هذه الشخصيات التى تحمل أشياء لها معان رمزية؛ كتلك التى تمسك فى يدها رمانا، أو كلبا، أو طرة مزدانة، إنها تمثل الإلهة آناهيتا فى العصر الساساني، أو أنهن يمثلن نساء المعبد. فمن المسلم به طبقا للمعتقدات الزرادشتية، أنه خلال مراسم التخلص من الشرور والمساوئ لابد من وجود كلب خلال هذه المراسم، وعلى النسوة اللائى يردن التطهر من هذه المساوئ أن يلمسن هذا الكلب بأيديهن اليسرى[٢٣٣]. إن الشخصيات النسائية التى تأخذ مكانها فوق الأعمال الفنية المعدنية التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر؛

---

[232] عن وجهات نظر مختلفة تتعلق بالشخوص النسائية؛ انظر:

Grabar, O. Sasanian Silver, p. 60 - 61, حاشية 91 - 94.

[233] Duchesne - Guillemin, J. Symbols and Values in Zoroastrianism, New York, 1966, p. 58.

ترى أحيانا وفى صحبتها كلب، ولكنها رسمت فى هذه المشاهد؛ وهى تمد، أو تقدم شيئا لكلبها، بيدها اليمنى بدلا من اليد اليسرى.. ومن المحتمل أن مثل هذا التناقض والتضارب، أو لنقل هذا الاختلاف، قد أحدث خصيصا لكى يفسر بعيدا عن هذه العبادة، أو المعتقد غير المعروف كثيرا، أو كنتيجة للرغبة فى البعد عن هذه المعتقدات القديمة.

فمن الواضح أن الشخصيات النســوية التى تحمل مفاهيم تتعلق بالعبادة أو المعتقدات، والتى كانت تظهر على الأعمال الفنية فى العصر الساساني، ظلت مستخدمة على آثار العصور الإسلامية الأولى، ولكن بعد أن تخلصت من مفاهيمها العقائدية. وكون بعض النسوة قد رسمن، وهن شبه عاريات؛ لم يكن ذلك يحمل أى معنى دينى فى العصر الإسلامي، أما الهياكل النسائية التى كانت تبدو على طاسات الشراب بصفة خاصة، والتى كانت تشاهد على مثل هذه الأعمال الفنية بكثرة، فقد كانت تتعلق بمشاهد اللهو والمرح والتسلية الملكية فقط، ولم يكن لها أى رمز قدسى على الإطلاق. أما النسوة اللائى كن يرتدين الملابس المغلقة، والتى تصادف فوق الآثار المعدنية، التى تنسب إلى خراسان وتركستان الغربية أكثر من غيرها من المناطق، فإن هناك نسوة يشبهنهن، ونصادفهن أيضا فيما بين الرسوم الجدارية على قصر جاوزاگ الخاقانى للخليفة العباسى المعتصم (٨٣٣ - ٨٤١م = ٢١٨ - ٢٢٧هـ) والذى بناه فى سامراء[٢٣٤]. فمن المعروف عن هذا العصر أن آلاف

---

[234] انظر: " Esin, E. صور جدران جوزق الخاقانى فى سامراء أثر للأعجام الترك "
تاريخ الفن p. 328 - 329, Levha و Yıllığı, V, (1972-73), p. 309 - 314
صورة VI C; Grube, E. J. The World of Islam, London 1966, p. 19, 4; Herzfeld, E. - Sarre, F. Die Ausgraubungen von Samarra. Die Malerein von Samarra, Band III, Berlin 1927, Pl. 11; Rice, D. T. Islamic Art, New York 1965, p. 32, fig. 23.

العائلات من الجند، ومن الحرفيين والفنيين، والفنانين الذين هم من أصل تركي، ووفدوا من صغديا، وبلاد ما وراء النهر قد عاشوا فى سامراء، وتوطنوها، وإن التشابه الموجود فيما بين الشخصيات النسائية الموجودة على القطع المعدنية، التى ترجع إلى مناطق الإمبراطورية الإسلامية، الغربية من أواسط آسيا. وتلك التى توجد بين زخارف جدران القصر الموجود فى سامراء، لا يمكن أن يكون قد حدث مصادفة.. أو مجرد توارد للخواطر.

كما توجد أيضا مجموعة صغيرة من الأطباق الفضية، التى تعود إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر، وقد زخرفت أيضا برسوم شخصيات نسائية، ولكن النساء فيها قد رسمن بشكل مختلف تماما عن تلك التى تظهرن شبه عاريات؛ ففى زخرفة طبق موجود فى متحف الهرميتاج، نرى شخصية نسائية، وقد ارتدت ملابس كاملة، تعزف على الناي، وهى جالسة على صهوة حيوان أسطورى (صورة ١٢). وفى الكتابة البهلوية، الموجودة على ظهر هذا الطبق، المنقوش بتكوينة زخرفية من المعتقد أنها تحمل مفهوما ميثولوجيا، أى أسطوريا، يذكر اسم داتبورزمير "Datburzmîz" (٧٢٨ - ٧٣٨م = ١١٠ - ١٢١هـ)، والمعروف أنه من أصلاء منطقة مازندران = "طابارستان. وهكذا، فإن هذه التحفة الفنية" أمكن تأريخها وتصنيفها على أنها ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثامن الميلادى أى الثانى الهجري[٢٣٥].

ويحتوى متحف الميتروبوليتان فى نيويورك، على طبق فضى مؤرخ أيضا، بالقرن الثامن الميلادي، الثانى الهجري، ويحمل مشهدا أسطوريا

---

(235) انظر: Barrett, D. Islamic Metalwork in the British Museum, p. 5; Dimand, M. Handbook, p 196 - 197; Grabar, O. Sasanian Silver, 65; Herzfeld, E. op. cit., p. 140 - 156; Survey, vol. VII, Pl. وp. 31 225 A.

بين زخارفه[٢٣٦]. هذا الطبق مزخرف أيضا بصورة نسائية قد جلست فوق ظهر حيوان أسطوري، وقد أمسكت فى يدها؛ هنا زهرة طويلة الغصن، بدلا من الناى وقد ارتدت كامل ملابسها. وكما هو الحال فى طبق الهرميتاج، فإنه من المعتقد، أن هذا الطبق أيضا، قد صنع فى منطقة مازالت المعتقدات الزرادشتية تعيش فيها عقب الفتح الإسلامي. فالشخصيات النسائية والرجالية التى تمسك فى يدها زهرة، نصادفها سواء فى الزخارف الجصية فى پنجكنت والتى تعود إلى القرن السابع والثامن الميلاديين أى الأول والثانى الهجريين أو ضمن الرسوم الجدارية الآيغورية التى فى منطقة بزه كلك "Bezeklik" والتى ترجع إلى القرن التاسع الميلادي/ الثالث الهجرى [٢٣٧].



صــــورة ١٢

---

(236) Grabar, O. Sasanian Silver, صـــورة 54; Harper, O. P "An Eighth Cntury Silver plate from İran with aMythological Scene" , İslamic art in the Metropolitan Museum of art (Ed. R. Ettinghausen), New York 1972 p 153 – 168.

(237) Orta A

عن الأشخاص الممسكين فى أيديهم بزهور ذات أفرع طويلة والتى تشاهد علـــى أعمـــال أواسط آسيا، انظر: Rice T.T. op. cit., Fig 87, 91, 187 – 188.

الأشكال الحيوانية:

إن الأشكال الحيوانية تصادف بكثرة فى نقوش وزخارف الطاسات والصوانى والأطباق فى العصر الإسلامى المبكر. وبصفة عامة؛ فمن بين هذه الأشكال المصورة داخل خرطوشات دائرية نجد شتى أنواع الطيور؛ بعضها وحشى، وبعضها الآخر مستأنس. وقد نرى غزلانا، وظباء، وأحيانا أخرى الماعز الجبلى، وما يشبهها من الحيوانات غير المفترسة؛ كما نرى أحيانا بعض الحيوانات الخرافية، وتكون ألسنتها أو أذنابها منتهية بأشكال نباتية: كالخيول المجنحة بأجنحة أسطورية، أو النمور.

وكثيرا ما رسمت هذه الحيوانات وهى تتجول بمفردها، بين أحضان الطبيعة، أو وهى تجري، وأحيانا؛ وهى تقفز، أو وهى تتصارع مع بعضها بعضا، وقد صورت وجوهها، وعضلاتها، وشعرها، ووبرها، وذيولها بشكل هيكلي؛ وفى كثير من الأحيان تكون أجسادها مرسومة بشكل محور؛ لكى يتطابق مع الشكل الدائرى، أو الكروى، أو البيضاوى للخرطوشة (صورة رقم ١٣، ١٤) [٢٣٨].

إن الأشكال الحيوانية التى تزين الأطباق الفضية فى العصر الإسلامى المبكر، بالقياس إلى الأشكال الحيوانية الموجودة على النماذج الساسانية؛ نرى أنها قد رسمت بشكل أكثر أسلوبية وتنوعا. ولما كانت هذه الأشكال تستخدم كعنصر ديكورى فى أكثر الأحيان، فإنها كانت تحمل أحيانا معانى رمزية.

---

[238] عن النماذج المزخرفة بالهياكل الحيوانية؛ انظر: Barret, D. op. cit., صورة I; 27, 29, 30, 39; Orbeli, صور Grabar, O. Sasanian Silver, p. 68 - 70, J. op. cit.- Survey, vol. II, p. 745 - 746 ve vol. VII, Pl. 207 A, 219 A - B, 220, 225 B, 227, 228.

فمثلا السنمورو؛ ذلك المخلوق الأسطورى الذى على شاكلة طائر وأسد وكلب معا، فإنه معروف على أنه مخلوق مفيد، حيث ينثر حبوب النباتات للإنسان. أما الحيوانات التى على شاكلة الأسد، أو النسر فإنها منذ العصر القديم، وهى ترمز فى فنون الشرق الأدنى إلى الشمس حيث الدفء والقوة والبعث من جديد. ولكن ليس من الممكن، تحميل كل الحيوانات التى تزخرف، أطباق العصر الإسلامى المبكر، معانى رمزية، ولا يمكن تفسيرها كذلك على هذا النمط؛ فبعض هذه الحيوانات التى تحتل مكانا فوق الأطباق الفضية، التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، والتى تعكس التأثير الإيرانى من ناحية، ومن ناحية أخرى تأثير فن أواسط آسيا المهاجر، فإنه يمكن القول إن بعضها يحمل معنى رمزيا، وبعضها الآخر مجرد عنصر من العناصر الديكورية المستخدمة.

إن قسما من الأطباق الفضية المزخرفة بالأشكال الحيوانية الأسلوبية، والمـؤرخة فـى معظمهـا بالقرن التاسع والعاشر الميلادي/ الثالث والرابع الهجري؛ تجعل المتأمل لها يفكر فى إمكانية صنعها فى ورش ما وراء النهر



صـــورة ١٣

أو خراسان، وهى المناطق القريبة من أواسط آسيا، استنادا إلى أن هذه النماذج قد طبقت أسلوب القطع المائل فى نقوشها. ومما يقوى من هذه الإمكانية وجود أوراق عسف النخيل التى على هيئة قلب مستدير، وهى خاصية خاصة بفنون آسيا الوسطى، تظهر جنبا إلى جنب على بعض الأعمال الفنية مع بعض الحيوانات التى تبرز عضلاتها بشكل مجسد[٢٣٩].

هناك نموذج آخر مزخرف بنقوش حيوانية، وينتمى إلى مجموعة النماذج التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، هذا النموذج عبارة عن صـــينية ثمانيـــة الأضـــلاع (صورة ١٥)[٢٤٠]، ومصـــنوعة من الفضة، فيها



صـــورة ١٤

---

(239) Dimand, M. "A Review of...", op. cit., p. 199.

(240) انظـــر: İbid., p. 201; Erdmann, Hanna. Iranische Kunst in Deutschen Huseen, Wiesbaden, 1967, صـــورة 16 A; Museum für Islamische Kunst Berlin. كاتالوج متحف الدولة ببـــرلين الغربيـــة, Berlin, 1971, Kat. no. 218; Sceratto, U. op. cit., p. 24, صورة 6; Sourdel, J. Thomine und Spuler, B. Die Kunst des Islam, Berlin, 1973, صـورة 149; Survey, vol VII, Pl. 238.

اختلاف واضح عن الصوانى الساسانية الشكل، وهــى موجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. وداخل الخرطوشة الكبيرة التى تتوسط الصينية المؤرخة بالقرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث والرابع الهجرى رسمت صورة لعدة نمور وأجسادها منقوشة بموتيفات هندسية. وكذلك، توجد فى الخرطوشات المحيطة بالخرطوشة الرئيسة صغار السنمورو، وقد استقرت وسط موتيفات نباتية. أما إطار الصينية فمزدان بسلسلة من السنموروات، وهى تطارد بعضها بعضا. وهذا المشهد يعتبر من المشاهد الرائدة للأفاريز الحيوانية الزخرفية، التى نصادفها بكثرة فوق الأعمال المعدنية للعصر السلچوقي.

ولقد تم التركيز على السمات الإسلامية بشكل بارز فى زخرفة صينية برلين؛ فنرى أنها قد ازدانت بالشخوص الحيوانية، والموتيفات النباتية، المجسدة بشكل مبالغ فيه، وقد ملئت فراغاتها بخطوط هندسية لا علاقة لها بالموضوع ويتشكل إطار الخرطوشة من ثقوب تداخلت ببعضها بعضا، بحيث غطت هذه النقوش كل سطح هذه التحف ولم يخل مكان فيها قط من عناصر الزخرفة، وإن كــانت تقنية الحفر بكل خصائصها هى التى طبقت فى نقش هذا العمــل



صـــــورة ١٥

الفنى، وهذا، وغيره من الخصائص؛ هى التى جعلت هذا النموذج يختلف عن غيره من النماذج التى تعود إلى العصر الساساني، أو بدايات العصر الإسلامى المبكر. وإذا ما وضعنا فى الاعتبار هذه الخصائص التى ذكرناها سابقا، فإنه يمكن القول إن صينية برلين الغربية الثمانية نموذج يرجع إلى القرن العاشر الميلادى = الرابع الهجرى أكثر من عودتها إلى القرن التاسع الميلادي، أى الثالث الهجرى.

التكوينات الزخرفية المشكلة من عناصر مختلفة:

إن بعض الطاسات، والصواني، والأطباق التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، ترى سطوحها وقد غطت تماما بأحزمة زخرفية متقاطعة، أو بخرطوشات صغيرة ارتبطت حوافها ببعضها بعضا، أو بقلاوات قد استقرت بداخل شخوص حيوانية، أو بزخارف مكونة من مزيج متجانس من النباتات والموتيفات المعمارية[٢٤١]. كما لابد من الإشارة إلى أن هذا المزج بين الموتيفات المختلفة قد خلا تماما من المعانى الرمزية، وأن هذه الموتيفات لم تستخدم إلا لأغراض ديكورية فقط، إلا أن ارتباط، أو ربط أطر الخرطوشات الصغيرة التى تغطى السطح ببعضها بعضا تشير أحيانا إلى خاصية إسلامية، أو تبين قيمة إسلامية معينة[٢٤٢].

كما توجد صوان برونزية بين الأعمال الفنية المعدنية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، والتى استخدمت فى زخارفها ذلك المزج بين العناصر من تلك الصوانى التى قسمت سطوحها بأحزمة، أو أشرطة متقاطعة

---

(241) انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 70 - 71, صور 31, 33 - 35, 37, 40, 42, 51, 52; Survey vol. VII, Pl. 215 B.

(242) Pope - Ackerman, op. cit., p. 2707.

معروضة حاليا فى متحف الهرميتاج[٢٤٣]. وعلى سطح إحدى هذه الصوانى المعروضة فى الهرميتاج، وفى داخل الخرطوشة الكبيرة التى تتوسطها، نرى فارسا مسرعا بفرسه، وتحت أقدام الفرس نرى كلبا سلوقيا (صورة ١٦)، أما الشريط الأوسط فقد قسم إلى أربع خراطيش صغيرة، قد استقرت بداخل كل منها تكوينة زخرفية تذكرنا بمشاهد الصراع، ومصارعة الأسود التى تقع فى العصر الهلينستى بين "هرقل – والأسد"، وفيما بين هذه الميداليات نرى زهريات قد استقرت بها، وتناثرت من فوهاتها البراعم، وقد زخرفت، ونقشت بشكل أقرب ما يكون إلى طبيعـــة بعض الطيــور، والأرانب، والظبـــاء. أما الشريط الخارجى فقد ازدان أيضا بالشخوص، والهياكل الحيوانية، والبشرية التى استقرت داخل كمرات منفصلة.

إن تلك الصينية البرونزية، المعروضة فى الهرميتاج، والتى نقشت بأسلوب أقرب ما يكون إلى الطبيعة، والتى تحمل جذورا قديمة، يحتمل أن تكون عملا إبداعيا سوريا قد صنعت فى العصر الأموي[٢٤٤].

وهناك صينية برونزية أخرى، منقوشة بالموتيفات المختلطة، وترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، وموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. (صورة ١٧). وفى داخل الخرطوشة التى تتوسط هذه التحف موتيفة بناء، وفى أطرافها يرى عرقد مكون من كمرات = جامات على هيئة حدوة حصان.. وفيما بين فسيلات النخيل والعناقيد التى تغطى الأرضية، احتلت موتيفات الأجنحة، والتى

---

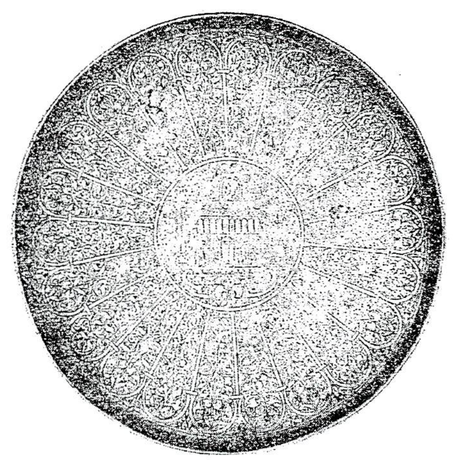
(243) انظر: Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, Berlin, 1922, p. 118 - 119; Sarre, F. - Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 138 - 139; Survey, vol. VII, Pl. 235 - 236.

(244) انظر: Dimand, M. "A Review of...", op. cit., p. 202; Orbeli, J. op. cit., vol. II, p. 765 - 766 ve vol. VII, Pl. 236; Sceratto, U. op. cit., p. 15.

نراها بشكل متكاثف على الآثار الساسانية، أماكنها بين السعف والعناقيد. ولما كانت السمة العامة للنقوش والزخارف، تظهر تشابها كبيرا مع أعمال العصر العباسى الأول، وخاصة الكمرات الزخرفية التى على هيئة حدوة، ولمـا كانت تذكـر



صـــورة ١٦



صـــورة ١٧

بالكمرات الموجودة فى قصر آوقايدر "أوخيضر" "Ukaydır"، فإن هذه الصينية يمكن إرجاعها تاريخيا إلى نهاية القرن الثامن أو بدايات القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري(٢٤٥).

آفاريز الكتابة:

توجد بين الأطباق، والصواني، والطاسات التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، مجموعة منها مزخرفة بآفاريز كتابية أيضا.

إحدى هذه التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر الإسلامى الأول، والتى استخدمت آفاريز كتابية ضخمة كنوع من النقوش الزخرفية فوقها، هى عبارة عن طاس برونزى موجود ضمن مجموعة سدنى بورنى " Sydney Burney" بلنــدن (شكل 31 a.b). هذا الطاس نصف كروي، ذو تجويفات منقورة، حافته الخارجية ملفوفة بإفريز كتابى بالخط الكوفى الضخم. وموضح بالكتابة أن الصانع الذى أبدعه هو الأسطى "أحمد بن محمد أبو نصر السستاني". أما القسم الداخلى للطاس فقد شغلته تكوينة زخرفية مكونة من فارس قناص ومجموعة مختلفة من حيوانات الصيد، وقد شغلت ونقشت بطراز الحفر. هذا الطاس الذى يتضح من كتابته أنه يرجع إلى منطقة سستان (جنوب شرق إيران)، واعتمادا على خصائص

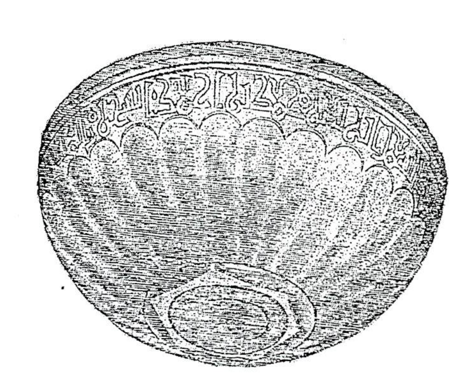
---

(245) Dimand, M. Handbook, p. 133; İdem. "A Review of...", op. cit., p. 202 - 203; Erdmann, H., op. cit., صـــورة 15; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. No. 119; Sarre, F.- Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 137; Survey, vol. VII Pl. 237.

الخط الكوفي، أمكن تأريخه بالنصف الثـانى للقرن العاشـر الميـلادي، الرابـع الهجري، وإرجـاعه إلـى العصـر الساماني(٢٤٦).

إن استخدام الخط الكوفى كعنصر زخرفي، يرى أيضا فوق الأعمال السيراميكية التى تعود إلى القرن التاسع والقرن العاشر الميلاديين الثالث والرابع الهجريين والتى ترجع إلى العصر الساماني(٢٤٧).

نموذج آخر منقوش بآفاريز كتابية ضخمة، وهو عبارة عن طاس فضى موجود فـى معـرض فريـر للفنون بواشنطون، ومعروف أنه يرجع إلى العصر الخراسانى (صـورة ١٨) (٢٤٨)، وفـى داخـل الخرطوشة الكبيرة التى تتوسط هذا الطـاس الذى استخـدم فيه طراز الحفر، والنقش المنخفض، والتذهيب،



شـكل ٣١ a



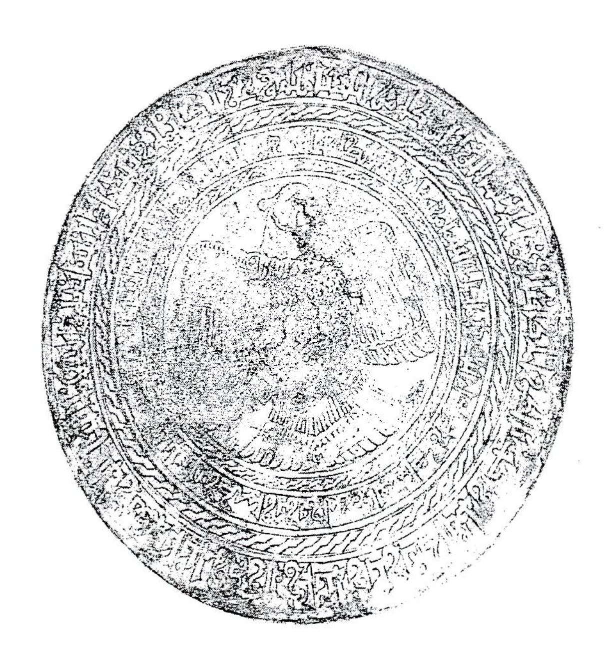
شـكل ٣١ b

---

(246) انظـر: Harari, R. op. cit., Survey, vol. VI, p. 2482, vig. 811 a - b; Sceratto, U. op. cit., p. 27.

(247) انظر: Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 66; Hrabas, M. - Knobloch, E. Die Kunst Mittet Asiens, Prag, 1965, صور. 37 - 38.

(248) Melikian - Chirvani, A. S. "La Coupe D'Abu Sahl-e Farhad - Jerdi", Gazette des Beaux - Arts, LXXI, (1968), p. 129 - 146.



صـــــورة ١٨

يستقر هيكل نسر هرقلي، وقد قسم جسم النسر إلى أقسام: الرأس، والأجنحة، والذيل، وقد حشى الداخل بموتيفات هندسية. وحول هيكل هذا النسر، الذى نقش بأسلوب طبيعى ومجسم جدا، التف حوله إفريزان من الكتابة الكوفية النباتية، ومن هذه الخطوط المنتهية بحروف أفقية نصف سعفية، نفهم أن هذه التحف ترجع إلى شخص يسمى "أبو سهل" كان يعيش فى مدينة "فرهاد – جردي" بخراسان. ولما كان طاس هد سواء من ناحية خصائص الخط، أو من ناحية أسلوبية هيكل النسر المبالغ فيها، لما كان يظهر تشابها قريبا مع مثيل له على أقمشة حريرية بويهية يرجع إلى نهايات القرن العاشر، وبدايات القرن الحادى عشر الميلادي، الخامس الهجري، فقد أرجعه ملكيان چيروانى Melikian chirvanî بحوالى سنة ١٠٠٠ ميلادية[٢٤٩]. وهكذا، هذا الطاس

---

(249) İbid., p. 143.

الفضى الذى صنع فى ورش خراســـان يرجع إلى نهاية العصـــر الساماني، أو بداية العصر الغزنوي. وتوضح الدكتورة/ آمال أسين أن الهياكل والرسوم الحيوانية الهرالديكية أى اللولبية التى تشاهد فوق الأعمال الفنية الإسلامية هى ذات جذور وسط آسيوية(٢٥٠). ووفقا لوجهة النظر هذه؛ فإن الاحتمال القائل بأن الطاسة الموجودة فى "معرض الفرير" تكون عملا يرجع إلى العصر الغزنوي، وترجع إلى بدايات القرن الحادى عشر الميلادى، الخامس الهجري، هو الأقرب إلى الواقع والتصديق.

إن أفاريز = "أشرطة الكتابة الضخمة التى تحتل مكانا سواء على قطع السيراميك، أو على التحف المعدنية لابد أن تكون راجعة إلى منطقة خراسان، ولم تظل عنصرا زخرفيا خاصا بهذه المنطقة فقط؛ إذ تظهر تلك الزخارف التى تمت بالأفاريز الخطية، على مجموعة من التحف الفضية المؤرخة بالنصف الثانى من القرن العاشر الميلادي، والتى ترجع إلى شمال غرب إيران. فهذه النماذج التى تتكون من آثار مختلفة الأنواع كالصينية، والطاس (رسم ١٩ a - b) والفازو، والقارورة، والإبريق، الموجودة فى متحف قصر گلستان بطهران، تركت أسطحها خالية، وقد زخرفت بأفاريز كتابة كوفية مزهرة، مطبقة بتقنية النيلو(٢٥١). إن أسلوب الزخرفة العادى هذا، الخالى من البهرجة الزخرفية، قد أوضح بشكل جلى جمال تكوين قوالب تلك التحف. إن سبعا من هذه المجموعة التى تتكون من ثلاث عشرة قطعة، مكتوب عليها اسم (أمير أبو العباس والكن ابن هارون) وهذا الأمير المذكور اسمه آنفا، يعتقد أنه أحد الأمراء الذين ينتسبون إلى الأصول الديلمية التى

---

(250) Esin, E. “The Hunter Prince in Turkish Iconography”, Asiatische Forschungen, Band, 26, Wiesbaden, (1968), p. 20.

(251) Barrett, D. op. cit., p. 6; Dimand, M. “A Review of...”, op. cit., p. 211; Harari, R. op. cit., Survey, vol. VI, p. 2500 ve vol. XII, Pl. 1346; Sceratto, U. op. cit., p. 27.

ساد حكمها على شواطئ بحر الخزر، فى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى، الخامس الهجري. وقد أوضح ج. وايت "G. Wiet" الذى درس الكتابات التى ملئت دواخلها بالنيلو أن الكتابات الكوفية التى تنتهى بنهايات حرفى الألف واللام فيها بأشكال على هيئة موتيفات = عناصر نباتية، ترجع إلى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادى، الرابع الهجرى، ولكن الأسطى الذى اشتغل بهذه الكتابات لم يكن يجيد اللغة العربية(٢٥٢).

إن استخدام تقنية النيلو، المستعملة بشكل واسع النطاق على أدوات الزينة الفضية، والمصنعة بأسلوب القطع المائل بصفة خاصة، على التحف المعدنية فى وسط آسيا، وفى زخارف ونقوش التحف الفضية التى تحمل اسم الأمير أبى العباس، تجعلنا نفكر فى احتمال، وإمكانية خروجها من تحت أيدى أحد صناع أواسط آسيا الذين توطنوا منطقة الديلم.

إن إفساح المجال على نطاق واسع للعناصر المجردة فى زخارف، ونقوش الأطباق والصوانى والطاسات، التى ترجع إلى أواخر العصر الإسلامى المبكر، وبخاصة استخدام الأفاريز الخطية كعنصر زخرفي، قد قوت الشخصية الإسلامية لهذه الأعمال.

وظائف الطاسات والصوانى والأطباق:

ليست هناك معلومات قاطعة حول الأهداف التى صنعت من أجلها الطاسات، والصوانى والأطباق فى العصر الإسلامى المبكر، والتى أغلبها فضية، ولا حول الموجبات الثقافية التى صنعت من أجل تغطيتها تلك المشغولات الفضية.

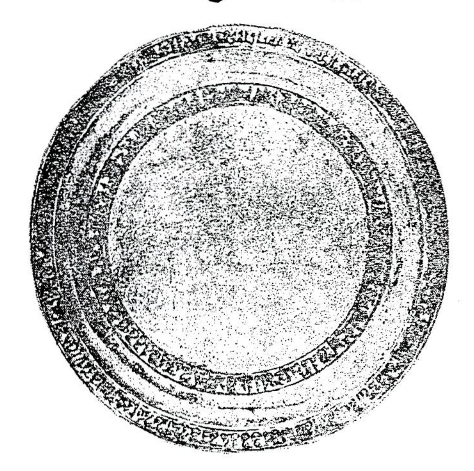
لقد اتضح أن الطاسات التى استخرجت من حفريات تل بالاليق (فى

---

(252) Wiet, G. L'exposition Persane de 1931. 1931 كاتالوج معرض Cairo 1933, p. 13 - 21, no. 8 - 14.

القرنين السادس والسابع الميلاديين، الأول والثانى الهجريين)، سواء تلك التى على هيئة نصف كرة أو تلك التى على شاكلة قارب طويل له قوائم اتضح أنها كانت تستخدم كأوانى للشراب. ووفقا لما ذهب إليه أو. غرابار " O. Grabar" فإن قصائد الشاعر أبى نواس (٧٨٦ - ٨١٠) تضم قصائد تصف الطاسات التى كانت تستخدم فى عالم الشراب لدى أمراء العصر العباسي. وتضم قصائد تصف ما كان بداخل وخارج تلك الطاسات من رسوم وصور. ويوضح أبو نواس فى إحدى قصائده أن ".. الشراب كان يقدم فى قدح ذهبى مزخرف بالرسوم، وأن على قاع الطاس رسما يبين الحاكم وهو يصطاد حيوانات من ذوات القرون.. وأن الشراب كان يوضع فى الطاس حتى يحاذى الياقة، ثم يضاف الماء حتى يصل الشراب إلى محاذاة تاج الملك"[٢٥٣].

وفى قصيدة أخرى للشاعر نفسه يصور فيها أن .. (فى قاع طاس الشراب وحوافه رسوما تصور الحاكم وجيشه. فى القاع يقف الحاكم وقد امتطى صهوة جواده وقد ارتدى قميصا قصيرا، وقد اصطف حوله أفراد الجيش ووصلوا إلى محاذاة ركابه.. "[٢٥٤].



صـــــورة ١٩ a

(253) انظر: Grabar, O. Sasanian Silver, p. 34 - 35, حاشية 41.

(254) İbid., p. 35.

ولما كانت الخيول فى الرسوم الملكية التى تزخرف تحف العصر الساسانى ليس بها ركاب مثل خيول أواسط آسيا، وتظهر الجند الساسانية لا ترتدى قمصانا قصيرة كجنود



صورة ١٩ b

أواسط آسيا، فمما لا شك فيه أن الطاس المصور فى قصائد أبى نواس، يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر، وتصور إحدى القصائد أحد النماذج التى ترجع إلى المنطقة الشرقية من الإمبراطورية الإسلامية.

وإن قصيدة من أشعار أبى العباس الناشى الذى عاش فى أواخر القرن التاسع "حسناوات قد خرجن من خيمة، داخل طاس، وإن الماء ما إن يضاف على الشراب حتى تبدو الملابس الذهبية للحسناوات، وأنهن قد علقن فى جيدهن الكردانات.." [٢٥٥].

إن الطاسات الذهبية، والفضية المزخرفة بهذه الصورة الشعرية تعلمنا أنها كانت تستخدم كآنية للشراب[*18] فى العصور الإسلامية الأولى، وأن الشراب آنذاك كان يخلط بالماء عند احتسائه. وإن دل هذا على شىء فإنه يدل أيضا على أن الأمراء فى العصر الإسلامى المبكر لم يراعوا نواهى القرآن والسنة (كالنهى عن شرب الخمر، واستخدام الأوانى المصنوعة من المعادن النفيسة) وإن آمال أسين؛ توضح أن المصادر التاريخية تحتوى على معلومات تفيد بأن الترك الذين جلبهم العباسيون من طوران إلى بغداد قد أقاموا حانات وسط الممرات التجارية، وإن مجالس الشراب بها، كانت تمتد

---

(255) İbid., p. 35.

حتى الصباح، وإنهم كانوا يدعون حتى الخلفاء إلى هذه الممرات[٢٥٦]. إن هذه السجلات، وما يشابهها لتدل على أن النواهى التى أتى بها الإسلام لم تكن لتراعى فى كل الأزمنة.

إن زخرفة الأطباق، والصوانى بمناظر الصيد الملكي، أو بمناظر العرش وإن القسم الأعظم منها كان مسطحا، ليدل دلالة واضحة على أنها لم تكن مخصصة للطعام الملكي، ولم تكن تستخدم على الموائد الملكية، بل يوضح ذلك أنها كانت تصنع لكى تزين بها جدران القصور الملكية. وإن بعض الأطباق الفضية كانت تصنع لتخليد حدث أو مناسبة معينة، كانتصار فى حرب أو بمناسبة زواج سعيد.

الأباريق، والمشارب، والزهريات المصنوعة من الذهب أو من الفضة أو البرونز:

على الرغم من وجود بعض النماذج الذهبية من الأباريق، والمشارب والزهريات التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، فإن القسم الأكبر مما وصل إلينا حتى الآن مصنوع من البرونز.

إن أباريق العهد الإسلامى المبكر، شأنها فى ذلك، شأن الطاسات والصوانى تشبه إلى حد كبير نتاج العصر الساساني؛ سواء من ناحية الشكل، أو التقنية، أو الزخرفة. إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن العصر الإسلامى المبكر قد شهد إلى جانب ذلك نماذج مبكرة من الأباريق البرونزية التى

---

[256] Esin, E. "Türk - ul - Acem'lerin Eseri...", op. cit., p. 313, حاشية 24.

خرجت عن المألوف فى الفن الإيرانى سواء من ناحية القوالب أو الزخرفة، وسارت جنبا إلى جنب مع تلك النماذج المتأثرة بالفن الإيرانى.



صـــــورة ٢٠

إن أباريق العصر الإسلامى الأول، والتى ظلت مرتبطة بالنموذج الساساني؛ كانت ذات بدن كمثرى الشكل، مثبت على قاعدة فوهتها متجهة إلى أسفل، أما الحلق فيتسع كلما اتجهنا إلى الزوايا العلوية، وقد زخرفت الرقبة فى معظم الأحيان بالمضلعات. وهذا الإبريق له مقبض واحد. وقد زخرف المقبض بالخرزات، أو اتخذت شكل بدن يشبه بدن الأسد وفى القسم الأعلى بروز عـــلى هيئـــة رأس حيـــوان أو ورقة شجر، وأحيانا على شكل دبوس (Tupuz) بحيث يلائم وضع راحة الإصبع الكبير (صورة رقم ٢٠)(٢٥٧).

(257) عن أباريق العصر الإسلامى المبكر ذات البدن الكمثري؛ انظر:

Melikian - Chirvani, A. S. Islamic Metalwork from Iranian Lands. Victoria and Albert Museum, 1976, fig. 1; Orbeli, J. op. cit., p. 748; Pinder - Wilson, R. H. “An Islamic Ewer in Sasanian Style”,


صــــورة ٢١

إن أقدم نموذج مؤرخ من أباريق العصر الإسلامى المبكر، موجود الآن فى متحف تفليس "Tiflis" بدنه الكمثرى الشكل مزخرف بأضلاع رأسية. هذا النموذج "صورة ٢١" صنع بتقنية الصب. يتضح من الكتابة الكوفية التى تلتف حول حافة فوهة الإبريق، والذى يوجد به بروز ليستند عليه الإصبع، هذا البروز غليظ وقد أخذ شكل سعف النخيل، هذه الكتابة تبين أنه قد صنع فى مدينة البصرة سنة ٦٨٩ = ٧٠هـــ ، كما يـــذكر اسم "ابن يزيـــد"، ولكن لا يتضح إن كان ابن يزيد هـــذا هـــو صانع هذا الإبريق أم صاحبه. ويفـــترض بعـــض الباحثين، أن هذا

British Museum Quarterly, vol. XXII, (1960), p. 89 - 92; Sceratto, U. op. cit., p. 23.



صـــــورة ٢٢

الشخص هــو ســليمان بن يزيــد، والمعروف أنه كان واليا على البصرة سنة ٧١٤ = ٩٦هـــ [٢٥٨].

إن إبريق البصرة الذى صنع فى "العصر الأموي" فى الربع الأخير من القرن السابع "الهجري" هو من النماذج النادرة جدا بين الأعمال المعدنية الإسلامية التى ترجع إلى ما قبل سنة ١٣٥٠م، والتى تذكر كتاباتها اسم العاصمة. وهو من أقدم النماذج المــؤرخـــة. وكــما سبقت الإشارة، فإن

---

(258) Diakonov, M. M. "Ob oduoi rannei Arabskoi nadpisi", Epigrafika Vostoka, vol. I., Moscow-Leningrad, (1947), p. 5 - 8, صـــورة 1. İngilizce book - review: Ars Orientalis, vol. II, (1957) p. 548; Pinder - Wilson, R. H. op. cit., p. 90.

(وهناك إبريق آخر مزخرف بأضلاع قائمة على بدنه موجود ضمن مجموعة كيير فى لندن، وهو يشبه جدا إبريق البصرة. هذا الأثر الذى يعتقد أنه يرجع إلى نهايات القرن السابع أو بدايات القرن الثامن = الثانى الهجرى، مزخرف بتقنيـــة التخـــريم للبروز الذى يأخذ شكل سعفة نخيلية ليستند عليها الإصبع. فى اعتقادنـــا أن هـــذا الإبريق قد تم صنعه بتقنية الصب وأنه من أقدم النماذج التى طبقت أسلوب الزخرفة بالتخريم فى فجر الإسلام. وعن إبريق مجموعة كيير فى لندن) انظر:

Fehérvári, G. Islamic Metalwork of the Eighth to London, 1976, p. 25 - 27, Pl. IA.

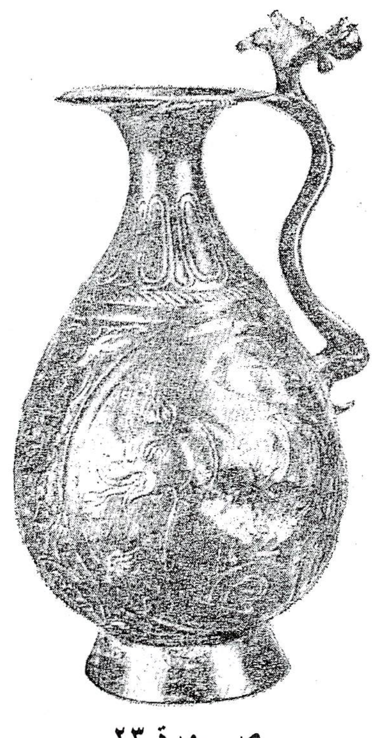
النماذج الموجودة والتى تذكر كتاباتها اسم العاصمة فيما قبل سنة ١٣٥٠ هى تسعة نماذج فقط (انظر حاشية ١٣١).

إن الأباريق ذات البدن الكمثري، والتى اتخذت من إبريق البصرة نموذجا احتذته، والتى تشبه النماذج الساسانية من حيث الفورم أى القالب سواء أكانت مصنوعة من الفضة، أم مصنوعة من البرونز، استمرت على منوال صناعتها هذه حتى نهايات القرن العاشر، الرابع الهجرى وبعض هذه الأعمال المعدنية تركت أبدانها عادية بدون أى زخارف.. (صورة ٢٢)[٢٥٩]. وعلى بعضها كانت هناك زخارف بارزة، وعلى عضها الآخر زخارف طبقت بتقنية الحفر (صورة ٢٣)[٢٦٠]. وقسم من هذه الأبـــاريق، وخاصـــة على حافـــة الفوهة، بروز قد أخذ شكل رأس طائر قد تم تصويره من البروفيل = "الجانب". وإن النموذج البرونزى الموجود فى معهد الفنون فى ديترويت "Detroit" قد لفت انتباه آغا أوغلى بمقبضه؛ فقد زخرفت أواسط المقبض بصف من الخرز، أما طرف المقبض الأسفل، فقد لحم فى البدن وقد اتخذ شكل حيوان محور. أما القسم الأعلى، واعتبارا من البروز الذى يستند عليه الإصبع، فقد تفرع إلى فرعين، واتصل بفوهة الإبريق ملتفا حوله وقد اتخذ شكل رأس طائر. كما يعرض فى متحف آلبرت وفيكتوريا، إبريق آخر

---

(259) انظر: Sceratto, U. op. cit., صــورة 4; Survey, vol. VII, Pl. 243 A - B.

(260) انظر: عن الأباريق المزخرفــة الســطح؛ Sceretto, U. op. cit., صــورة 3; Pinder - Wilson, R. H. op. cit., صــورة XXXII Survey, vol. VII, Pl. 224 A - C.



صـــورة ٢٣

بدنه كمــثرى (انظر صـــورة ٢٠)[٢٦١] ويوجد على حافة الفوهة بروزات علـــى هيئة رأس طائر.

وقد احتلت رسومات الجمال المجنحة أو الطـــواويس أو أشكال حيوانية ، أو شخوص نسائية زخارف الأباريق الفضية أو البرونزية التى نقشــت سطوحهـــا والتى نراهـــا على الأطباق التى تعود إلى العصور الإسلامية (انظر رسم ٢٣) [٢٦٢]. وعلى بعض هذه الأشكال التى نقشت على هيئة زخارف غائرة، مما يلفت النظر فيها أنها قد طبقت بتقنية القطع المائل المطبق فى إقليم أواسط آسيا.. ويظن أن الأباريق التى استخدمت هذه التقنية قد صنعت فى معامل خراسان وما وراء النهر وورشها[٢٦٣].

وقد طبقت فوق بعض الأباريق البرونزية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، تقنية زخرفية غير معروفة فى العصر الساسانى – تقــنية

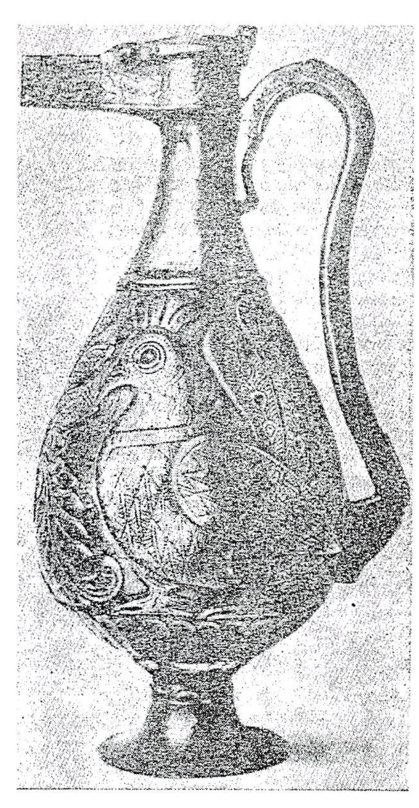
---

(261) Ağaoğlu, M. "Some Islamic Bronzes of the Middle Ages", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XII, (1931), p. 90, fig. 1.

(262) انظر: Grabar, O. Sasanian Slver, صـــور 18 - 19; Survey vol. VII, Pl. 223 A - B.

(263) Sceratto, U. op. cit., p. 34.

التطعيم - فهذا الطراز من الزخرفة التى تتم بإضافة معدن على جنس معدن آخر، والتى تعرف بالتطعيم، قد صادفناه لأول مرة فى الفنون الإسلامية فوق إبريق كمثرى البدن يعود إلى خراسان فيما بين القرنين الثامن والعاشر الميلاديين، الثانى والرابع الهجريين[٢٦٤].



صـــورة ٢٤

ففى زخرفة الإبريق البرونزى (صورة ٢٤) التى يرى فيها شكل طاووس ضخم يشبه نقـــوش الأقمشة الحريرية التى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة، استخدمت تطعيمات نحاسية حمراء من مكان لآخر، وهذا الإبريق موجود فى متحف الهرميتاج.. كما يوجد إبريق برونزى آخر بمعرض فنون بالتيمور والترز (Baltimore Walters Art Gallery) مزخرف بنقوش تمثل أشجار الرمان، وسعف النخيل وهى عبارة عن تطعيمات بالنحاس والفضة[٢٦٥].

---

(264) Dimand, M. Handbook, ص. 135; İdem. “A Review of...”, op. cit., p. 204; 207; Kühnel, E. Islamic Art and Architecture, p. 60; Sceratto, U., op. cit., ص. 23.

(265) عن الأباريق المزخرفة بالتكفيت فى العصر الإسلامى المبكر؛ انظر:

كما يوجد أيضا إبريق برونزى آخر فى متحف (هرات) مزخرف بتطعيمات فضية، وعلى هذا العمل الفنى كتابة كوفية يفهم منها أنه يعود لشخص يسمى "بكر بن عبد العزيز" واعتمادا على هذه الكتابة يمكن إرجاع تاريخ هذا الإبريق إلى نهاية القرن التاسع، أو بدايات القرن العاشر، الرابع الهجري[٢٦٦].



صـــورة ٢٥

إن تقنية الزخرفة بتطعيم معدن بمعدن آخر، والتى نشاهدها لأول مرة على الأباريق التى ترجع إلى خراسان فى العصر الإسلامى المبكر، قد تطورت بشكل ملحوظ فيما بعد فى العصر السلجوقى (فى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى أى السابع الهجرى) ، وقد انتقلت هذه التقنية فى بدايات القرن الثالث عشر إلى كل من إيران ومنها إلى بلاد ما بين النهرين.. وانتشـــرت مـــن هنـــاك إلى كل بلدان

صـــورة Dimand, M. Handbook, p. 135; Grabar, 0. Sasanian Silver, 56; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 766 ve vol. VII, Pl. 223 C; Pinder - Wilson, R. H. op. cit., p. 90; Sarre, F. - Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 130 A; Sourdel, J. - Thomine und Spuler, B. op. cit., صورة 145.

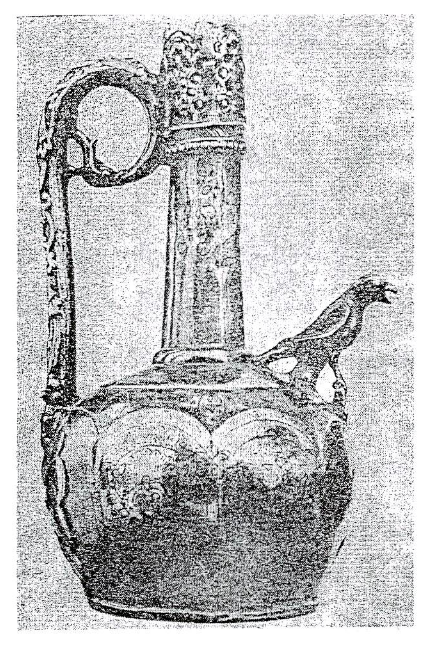
(266) Ettinghausen, R. “The Wade Cup”, Arts Orientalis, vol. II,(1957), p.332, fig. 36.

الشرق الأدنى الإسلامية.. وسوف تكون هى التقنية الزخرفية الرئيسة فى القرن الثالث عشر، وبدايات القرن الرابع عشر الميلادى الثامن الهجرى.

وفى الفترات الإسلامية المبكرة، فيما بين القرن السابع والعاشر، بدأنا نتابع ظهور شكل جديد للأباريق، جنبا إلى جنب مع الأباريق الكمثرية البدن المرتبطة بعنعنات أى الموروث العصر الساساني، والتى كنا نصادفها بكثرة. هذا الطراز الثانى من الأباريق الذى أخذ بدنه شكلا دائريا، كان له عنق طويل رقيق ذو شكل أسطواني، ومقبض غليظ، وبزبوز = مبسم على شكل طائر، أو ديك وقد استقر فوق البدن الكروى (صورة ٢٥ ، ٢٦) . وهذه الأباريق التى صنعت بطريقة الصب قد وصلت إلينا، وإلى يومنا الحاضر. وهناك بين أيدينا سبعة نماذج يوجد ثلاثة منها فى الهرميتاج، وواحد فى الميتروبوليتان، وأحدها فى المتحف الإسلامى فى القاهرة، وآخر فى لندن ضمن مجموعة كيير "Keir" والأخير ضمن مجموعة هرارى فى القاهرة (٢٦٧) أيضا.

---

(267) انظر: عن الأباريق ذات المبسم الديكى؛ David - Weill, J. "Cinq aiguieres de bronze archaiques unité de l'art Musulman", Semitica, I, (1948), p. 79 - 85; Dimand, M. "A Review of...", p. 203; Fehérvári, G. Islamic Metalwork in the Keir Collection, p. 28, Pl. A ve I a-d; Gülck, H. -Diez, E. Die Kunst des Islam, p. 445 a-b; كاتالوج Persian Art. Exhibit at Royal Academy 1931. Londra 1931 معرض – الفن الإيرانى, London 1931, p. 12; Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, ص 1; Survey, صورة. 136 - 137; Sceratto, U. op. cit., vol. VII, Pl. 245; The Arts of Islam, Kat. no. 167.



والإبريق الموجود فى متحف الفنون الإسلامية بالقاهرة (صورة ٢٥)، يرجع إلى آخر الخلفاء الأمويين مروان الثانى (١٤٩هـ = ٧٤٤م)[(19*)]، وقد اكتشف فى مقبرته الواقعة بالقرب من الفسطاط. وعلى هذا النحو، فإن كل الأباريق ذات المباسم التى على هيئة طائر أو ديك، فهى جميعها ترجع إلى العصر الأموي، وتؤرخ بنهاية هذا العصر، خاصة أواسط القرن الثامن، الثانى الهجرى[(٢٦٨)].

وعلى بدن الأباريق ذات الأبدان الدائرية، والمباسم التى على هيئة طير، أو ديك، فزخارف البدن، والعنق عبارة عن حفر، أما المقابض فقد طبق فيها أسلوب النقش البارز أما حول الفوهة فتم استخدام أعمال التخريم. وكما أوضحنا سابقا، فإن الإبريق الموجود ضمن مجموعة كيير بلندن، والمؤرخ بنهاية القرن السابع، وبداية القرن الثامن الميلادى أى الثانى الهجري، كمثرى البدن، وله بروز يستند عليه باطن الإصبع، على شكل سعفة نخيل قد زخرف

[(268)] Dimand, M. Handbook, p. 133 - 135; Grube, E. J. op. cit., p. 34, صورة 8; Migeon, G. Manuel, p. 29. Sarre, F. Die Kust des Alten Persien, p. 137; Sarre, F. "Die Bronze Kanne des Kalifen Nervan II im arabischen Mueum in Kairo", Ars Islamica, I, (1934), p. 10 - 14; Sceratto, U. op. cit., p. 23; Sourdel, J. - Thomine und Spuler, B. op. cit., صورة 70.

بتقنية التخريم. (انظر حاشية ٢٥٨ فهروارى). إن تقنية التخريم التى تشاهد فى زخارف أباريق العصر الأموى لأول مرة فى الفنون المعدنية الإسلامية، مثلها مثل تقنية التطعيم، قد أظهرت تطورا كبيرا فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري. ومن قبـــل ذلك فى العصر السلچوقي. وكذلك، فإن القناديل سواء المصنوعة منها عن طريق الطرق، أو الصب، أو المباخر، أو المواقد، فإن هذا الأسلوب الزخرفى سوف يستخدم فى هذه الأعمال المعدنية بشكل واسع.

إن إبريق مروان الثانى الموجود فى متحف الفنون الإسلامية فى القاهرة، أكثر ثراء بالقياس إلى الأباريق الستة الأخرى من ناحية الزخرفة. ففوق بدن هذه التحفة، فإن مجموعات الحيوانات التى استقرت فى حظائر، أو روزيتات أى شارات تأخذ شكلا مبروما وملفوفا عند الأكتاف، والحفر الغائر المكون من أضلاع عميقة، فإنه قد طعم فى بعض الأحيان بأسلاك نحاسية. وإذا كان الأمر كذلك[٢٦٩] إلا أنه لم تصادف فى أى ضلع محفور بقايا تطعيم من أى نوع. أما الفوهة إذا كانت قد نقشت بتقنية التخريم، فإن المقبض قد رسم بموتيفات نخيلية أو رمانية.

ومع أن أحد الأباريق ذات المباسم الديكية الشكل قد وجد فى مصر، فليس هناك دليل قاطع على أنها قد صنعت فى الورش المصرية.. فإن زخرفة الآثار المعدنية بالهياكل الحيوانية الصغيرة هى إشارة إلى خاصية بأنها صنعت بإيران أكثر من سواها[٢٧٠]. فأصول هذه الزخرفة قد بدأت فى الظهور منذ عصور قديمة جدا. فمثلا هناك زخارف بارزة فوق طاس ذهبى يرجع إلى إيران، ومؤرخة بالقرن الثانى عشر قبل الميلاد، ترى فيها أشكال

---

(269) Dimand, M. "A Review of...", p. 203.

(270) Ettinghausen, R. "The Immanet Features of Persian Art", The Connoisseur, CLXII, (1966), p. 208 - 209.

حيوانية[٢٧١]. ويفترض كل من ديماند Dimand وصاره Sarre أن تكون الأباريق ذات الأبدان الكروية، والتى تأخذ بزابيزها أشكال الطيور أو الديكة ترجع إلى ورش إيران أو بلاد ما بين النهرين، أما فخروارى Fehérvârı فيرجع هذه النوعية إلى معامل مصر أو سوريا[٢٧٢].

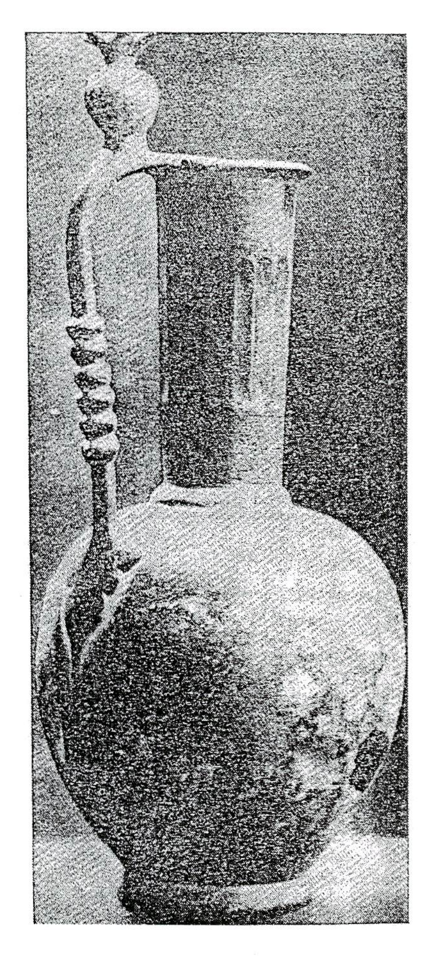
كما توجد أيضا أباريق لا يوجد لها مباسم على أبدانها الكروية الشكل، ولكنها تشبه الأباريق ذات المباسم التى على هيئة الديكة من ناحية القالب وترجع إلى العهد الإسلامى المبكر. ونماذج هذه المجموعة من الأباريق ذات البروز الذى يعتمد أو يستند عليه الإصبع، والتى على هيئة رمان بصفة عامة، وتوجد فوق القسم العلوى من المقبض المزخرف بصفوف من الخرز؛ فهى موجودة ومعروضة فى مجموعة صاره Sarre فى برلين الغربية، وضمن مجموعة كيير فى لندن وضمن مجموعة ق. ر. مارتين فى استكهولم، وضمن مجموعة ب. مالون بباريس، ومتحف الميتروبوليتان، وفـــى الهرميتاج.. (صورة رقم ٢٧، ٢٨) [٢٧٣]. ويعتقد

---

(271) انظـــر: Porada, E. The Art ot Ancient Iran. Pre Islamic Cultures, New York, 1965, p. 94, fig. 61.

(272) انظر: Dimand, M. "A Review of...", p. 203; Sarre, F. "Die Bronze Kanne des...", op. cit., p. 14; Fehérvâri, G. Islamic Metalwork in the Keir Collestion, p. 28.

(273) انظـــر: Dimand, M. Handbook, p. 137; Fehérvári, G. Islamic Metalwork in the Keir Collection, p. 29 - 30, Pl. 2 c; Martin, F. R. Sammlung aus dem Orient in der Allgemeinen Kunst und Industrie-Ausstellung zu Stockholm. Sergi Kataloğu. Stockholm. 1897, انظـــر: vitrin 7; Sarre F. Ausstellung Iranische Kunst in Zurich. Zürih Sergisi Kataloğu, Zürih, 1936, p. 28 - 29; Sarre, F. - Mittwoch, E. Erzeugnisse Islamischer Kunst. Sammlung F. Sarre. Teil 1: Metall, Berlin, 1906, P1, IV, nr. 12; Sceratto, U. op. cit., صورة 12. (إن سقراط قد أرخ الإبريق الموجود فى متحف الميتروبوليتان بالقرن ١٢، وأنـــا أعتقد أن هذا الإبريق يرجع إلى القرن التاسع أو العاشر أى الثالث أو الرابع الهجري).



صــــورة ٢٨



صــــورة ٢٧

إن بعض الأباريق الرمانية والموجودة ضمن الأباريق ذات المباسم الديكية، قد صنعت في ورش بلاد ما بين النهرين، أو في إيران. (يوجد إبريق برونزي مرتبط بهذه المجموعة في المتحف الإثنوغرافي في أنقرة، وسوف يدرس هذا العمل في القسم المخصص للتعريف بالنماذج الموجودة في متاحف تركيا...).

كما توجد مجموعة صغيرة معروفة من المطرات أي القرب الذهبية، والفضية، والبرونزية، التي تعود إلى العصر الإسلامي المبكر.

وهناك مشربتان ذهبيتان قد صنعتا بتقنية الطرق، وتشبهان بعضهما بعضا لدرجة التطابق، إحداهما فى واشنطون ضمن مجموعة معرض فرير للفنون "Freer Gallery of Art" والثانية ضمن مجموعة كيڤركيان Kevor kian فى نيويورك. والنموذج الموجود فى معرض الفرير (صورة ٢٩) تـوجـد كتـابة كـوفية تحيـط بحافة الفوهة تبين أنه يرجع إلى الأمير



صـــورة ٢٩

البويهى (أبو منصور باختيار بن معز الدولة) (٩٦٧ – ٩٧٨م = ٣٥٧ – ٣٦٨هـ)؛ أما تلك التى توجد ضمن مجموعة كيڤركيان، فإن كتاباتها تذكر لقب اسم الأمير البويهى أيضا (صمصام الدولة) (٩٨٥ – ٩٩٨م = ٣٧٥ – ٣٨٩هـ) (٢٧٤). وهكذا فإن هذه القرب مـن الواضـح أنها نماذج ترجع إلى

---

(274) انظـر: Atıl, E. Persian Exhibition (2500 Years of Persian Art). Freer Gallery of Art. 1971 Sergisi Kataloğu, Washington, D. C.,= =

إيران، وإلى النصف الثانى من القرن العاشر أى الرابع الهجري. وفوق هذه التحف المزخرفة بنقوش غائرة، والمطبقة بتقنية الريبوزيه "Repoussé" توجد هياكل لأبو الهول، ولكبش، ولطاووس قد رسمت داخل خراطيش متصلة ببعضها بعضا.. ويلفت إ. باير "E. Baer" الأنظار إلى أن هياكل أبو الهول لم تستخدم تقريبا على الإطلاق فى إيران قبل منتصف القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى على الآثار المعدنية الإيرانية، وأن هذه الهياكل ترى بشكل أكثر على الآثار التى تعود إلى شرق إيران. وأن هيكل أبو الهول الذى نراه فى زخارف المشربيات أى المطرات البويهية التى ترجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجري، ما هى إلا استثناء لهذا العصر، حسب قوله(٢٧٥).

أما أقسام الأرضية فى المشارب البويهية، فلم تترك فارغة على الإطلاق، بل اكتظت بدوائر صغيرة قد صنعت بجوار بعضها البعض. وأن هذه الأرضية التى ملئت بأسلوب التنقيط المسمى "پيكه" “pike” أو پوانتيه Puantiye نشاهده على سطح مشربية فضية ترجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجرى (صورة ٣٠) (٢٧٦).

5; Harari, R. op. صـــورة1971, Kat. no. 52; Grube, E. J. op. cit., p. 20, cit., Survey, vol. VI, p. 2503 - 2504 ve vol. XII, P1. 1343; Kühnel, E. “Die Kunst Persiens unter den Buyiden”, Zeitschrift der Deutschen Morgenlündicshen Geselschaft, vol. LVI, (1956), p. 78 - 92; Migeon, صورة 216; Sceratto, U. op. cit., p. 26, صورةG. Manuel, vol. II, p. 11, XXVIII.صورة5; Sourdel - Spuler. op. cit.,

(275) Baer, E. Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. Oriental Notes and Studies. 9, Jerusalem, 1965, p. 13.

(276) انظر: عن هذا الإبريق الموجود فى الهرميتاج؛ Survey, vol. VII, P1. 222 A-B.



صـــــورة ٣٠

إن الأرضيات المملوءة بدوائر صغيرة، والتى نراها على الآثار التى ترجع إلى القرن العاشر الميلادى / الرابع الهجري، لأول مرة، فى الفن المعدنى الإسلامي، تشير إلى أنها خاصية إسلامية بحتة. فحشو الأرضية بهذا الطراز، نراه أيضا فوق إبريق فضى [٢٧٧] يرجع إلى العصر الإسلامى المبكر، وموجود فى متحف الهرميتاج، كما نرى نفس هذه الموتيفة = "هذا العنصر الحشوي" فى زخارف طاس برونزى [٢٧٨] مؤرخ بأواخر القرن العاشر الميلادى أى الرابع الهجري، وترجع إلى مصر، وموجودة فى متحف الميتروپوليتان. وهكذا، فإن أسلوب الملء بالتنقيط لأرضية التحفة، أو العمل المعدني، كان معروفا، بل ورائجا فى العالم الإسلامي، خلال هذا العصر.

---

[277] انظر: Survey. vol. VII, P1. 223 A - B.

[278] Grube, E. "A Bronze Bowl from Egypt", Journal of American Research Center in Egypt, IV, (1965), p. 141 - 143, P1. XXXIII.

كما توجد مشربية فضية واحدة فى متحف الهرميتاج، قد استقرت فوق ثلاثة قوائم مرتفعة، بدلا من القاعدة المنخفضة الدائرية، وهى تذكر بتلك المشربيات الفضية البويهية من ناحية الشكل (رسم ٣٢) [٢٧٩]. أما قسم العنق، أو الرقبة، لهذه المشربية التى ملئت أرضيتها بالدوائر الصغيرة، فهي مزخرفة بأشكال، وهياكل سفنكسية وطاووسية نمطية، قد استقرت داخل أطر على شكل ضفيرة الشعر. (وهذه المشربية، هى النموذج الثاني، من النماذج النادرة التى استخدمت الهياكل السفنكسية، والطاووسية فى زخارفها، بين الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة..(انظر حاشية ٢٧٥). واكتاف المشربية مزدانة بكتابة مخرمة جيدة، قد كتبت بالخط الكوفي. وتبين أنها ترجع إلى شخص يدعى (حسين بن على) [٢٨٠].



صـــــورة ٣٢

وبالاستناد على خصائص الكتابة، فإن هذه التحفة يمكن إرجاعها إلى خراسان وإلى النصف الثانى من القرن العاشر/الرابع الهجرى [٢٨١]. بين الزخارف الموجودة على بدن

---

(279) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 6; Harari, R. op. cit., Survey, vol. VI, p. 2493, fig. 823; Simirnov, Y. I. op. cit., P1. LXXII.

(280) Harari, R. op. cit., vol VI, p. 2493; Sceratto, U. op. cit. p. 26.

(281) Berchem, M. “Inscriptions mobilieres Arabes en Russie”, Journal Asiatique, vol. XIV. (1909), p. 403. Formu ve motifleri bakımından bu maşrapa ile akraba olan Hermitage Müzesindeki bir gümüş vazo da yazılarının karakterine dayanılarak 10 uncu yüzyıla tarihlenmektedir. Bak: Dimand, M. “A Review of...”, p. 201, fig. 6.

المشربية الدائرية نرى هياكل طيـــور فى حالة حركة، وفى أحجام مختلفة، كما أن البروز الذى يوضع عليه الإصبع فى المقبض جاء على هيئة طائر. إن هيكل الطائر المستقر على المقبض، يرى أيضا على مشربية برونزية ترجع إلى التركستان، ومؤرخة بالقرن التاسع، أو العاشر أى الثالث أو الرابع الهجرى(٢٨٢). إن هياكل الطيور، أو الأسود أو ما شابه ذلك من مخلوقات على هيئة هياكل، سوف نصادفها مرة أخرى على الآثار التى ترجع إلى خراسان، والتى تؤرخ بنهايات القرن الثانى عشر، أو بدايات القرن الثالث عشر أى السابع الهجري. إن المشربية الفضية الموجودة فى الهرميتاج تعتبر رائدة، ومقدمة للشمعدانات، والأباريق الخراسانية فى العصر السلجوقى والمزخرفة بهياكل حيوانية صغيرة.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالطاسات والصوانى والأطباق الخاصة بالعصر الإسلامى المبكر، أن هناك مجموعة من التحف الفضية المزخرفة بأفاريز كتابية بالخط الكوفى المزهر (انظر حاشية رقم ٢٥١). وأنه فيما بين هذه المجموعة نماذج موجودة فى متحف سراى گلستان فى طهران. وبالإضافة إلى الأطباق، والطاسات (انظر صور ١٩ ، a-b) فإن هناك زهريات، وإبريقا، ومشربية = دورقا (صور ٣١ a-c) أيضا. وهذه التحف التى يعتقـــد أنها ترجع إلى الأمير أبى العباس والكين بن هارون

---

(282) انظـــر: Fajans, S. "Recent Russian Literature on Newly Found Middle Eastern Metal Vessels", Ars Orientalis, II, (1957), p. 68.

عن مشربيات برونزية أخرى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر انظر:

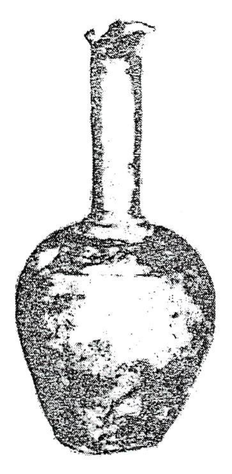
Fehérvári, G. Islamic Metalwork in the Keir Collection, P1. 2d - 4a.

المنتسب إلى نجباء منطقة الديلم، يمكن تأريخها بالنصف الثانى من القرن العاشر، وذلك استنادا إلى خصائص الخطوط الكوفية المزهرة(٢٨٣).



صـــــورة ٣١ a

صـــــورة ٣١ b



صـــــورة ٣١ C

---

(283) انظر: .Survey, vol. XII, P1. 1345

ومن المحتمل أن الزهريات، والدوارق، والأباريق التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، مع النماذج التى صنعت من الذهب والفضة، والتحف البرونزية التى صنعت بعناية فائقة هى الأخري، جميعها قد طلبت من قبل أصحابها الأعيان، والنبلاء، والأمراء لكى تعرض فى قصورهم كنوع من الزينة، وكرمز لقدرتهم، وسطوتهم. أما الأباريق التى تركت سطوحها خالية من النقوش، فمن المعتقد أنها قد صنعت من أجل الاستخدام فى الحياة اليومية.

إن الأباريق ذات الأبدان الكمثرية، قد شاهدناها فى المشاهد المتعلقة بالعبادات، والمراسم الدينية، وزخارف "طاق بوستان" الذى يرجع للعصر الساساني(٢٨٤). ولكن الأباريق من العينة نفسها، يتضح أنها قد استخدمت كآنية لشرب الخمر، فى قسم كبير منها من تلك التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، ونراها فوق الأطباق الفضية التى ترجع إلى العصر نفسه، كما نشاهدها فى مناظر اللهو والتسلية الملكية (انظر رسوم ٨، ٩).

الأوانى البرونزية التى على شاكلة الحيوانات:

(المباخر والأكوامانيلات =) أوانى للماء.

بين أيدينا مجموعة من التحف المعدنية التى تأخذ شكل حيوانات، وترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، وتؤرخ فيما بين القرنين الثامن والعاشر أى الثانى والرابع الهجريين. بعض من هذه التحف عبارة عن مباخر على هيئة حيوانات مختلفة، وتتراوح أبعادها ما بين ٣٥ - ٤٠سم ومصبوبة من البرونز الخالص، وفى حالة قطعة واحدة. والبعض الآخر قد صنعت كأوان للمياه. ويعتقد أن

---

(284) Ghirshman, R. Iran: Parthians and Sasanians, Paris, 1962, P1. 235.

العدد الأوفر من هذه التحف التى على هيئة ديكة أو حصان أو عقاب وقد نقشت سطوحها بخطوط غائرة، قد صنعت فى ورش ومعامل خراسان أو ما وراء النهر(٢٨٥).

إن الأوانى التى على هيئة الحيوان، والتى صنعت من السراميك أو البتوم أى الحمرى، فى الفن الإيرانى قد عرفت منذ ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد، أما الريتونات أى التواتر وائتلاف أجزاء الأثر بعضها مع بعض بحيث تؤلف كلا فنيا. البرونزية "Tunç ritonlar" ظهرت فى المنطقة نفسها اعتبارا من القرن التاسع قبل الميلاد (٢٨٦)، ولكن الريتونان الذهبية فترجع إلى العصر الآخمندى(٢٨٧). والريتونات الفضية فترجع إلى العصر الساساني(٢٨٨). كما أن هناك أشكالا حيوانية برونزية ترجع إلى العصر الساساني. أما هيكل العقاب البرونزى والذى تبلغ أطواله ٣٦ × ٤١سم، والموجود فى متحف الدولة فى برلين الغربية، والموضوع على قوائم خشبية، فهو مؤرخ بأواخر العصر الساساني(٢٨٩).

إن صناعة الأوانى التى على هيئة حيوانات، والمرتبطة بالعنعنات أى

---

(285) Dimand, M. "A Review of...", ص. 204; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 164 - 165; İdem. "Die Metallarbeiten auf der Mohammedanischen ausstellung...", op. cit., p. 505; Sarre, F. "Bronzeplastik in Vogelform", Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 51, (1930), p. 159.

(286) Porada, E. op. cit., ص. 49, صورة 8; p. 52, صورة 33; p. 104, صورة 25; p. 121, صورة 32.

(287) İbid., ص. 165, صورة 47.

(288) Grabar, 0. Sasanian Silver, p. 71, صور 47 - 49.

(289) Melikian - Chirvani, A. S. "A Sasanian Eagle in the Round", Journal of the Royal Asiatic Society, I, (1969), p. 2 - 9; Pl. I a - b.

الموروثات القديمة فى إيران، ظلت مستمرة فى العصر الإسلامى المبكر، وفى العصر السلچوقي. ولكن الحيوانات البرونزية، والتى اتخذت شكل التماثيل فى الفن الإسلامي، فإنها تشاهد فى مناطق أخرى غير إيران؛ فنراها فى إسبانيا المسلمة، ومصر الفاطمية فى القرنين الحادى عشر، والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين.

أما المباخر وأوانى المياه التى على هيئة الحيوان، حتى وإن كانت ترجع إلى عصور، ومناطق مختلفة، فإنها من ناحية تقنية الصنع والشكل تبدو متشابهة مع بعضها بعضا إلى حد بعيد. ولهذا السبب فإن النماذج التي لا توجد عليها كتابات أو خصائص إسلامية واضحة، فإن التفرقة بينها وبين تحف العصر الساسانى أمر صعب. ومثال ذلك؛ فإن هناك آنيتى ماء برونزيتين، إحداهما على هيئة إوزة والأخرى على هيئة غزال، وموجودتان فى متحف الهرميتاج، وإنه لمن الصعوبة بمكان، القطع بإرجاعهما إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر، أو إلى أواخر العصر الساساني(٢٩٠).

كما أن التحف والنماذج التى يعتقد أنها تعود إلى العصر الإسلامي، استنادا على الكتابات الموجودة عليها، أو على الخصائص الإسلامية التى تتصف بها، يصعب أيضا القطع فى تحديد العصر، أو المنطقة التى تعود إليها. بل إن عددا من الباحثين أمثال؛ مارسيل Marcel ولانجى Lanci وبراون Braun، وصاره Sarre، ودييز Diez، وميغيون "Migean" وبارت Barrett، وأردمان "Erdmann"وسكراتو Sceratto لم يقطعوا

---

(290) انظر: Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, P1. 138 - 139; İdem. : "Bronze plastik in Vogelform", op. cit. p. 159 ve 162, abb. 1; Sarre, F. Martin, F. R. Meisterwerke, Taf. 135 A - B.

برأى فى الأزمنة، أو المناطق أو تواريخ صنع القطع الفنية المعدنية التى على شاكلة الحيوانات، وكانت كل آرائهم عبارة عن تخمينات فقط.

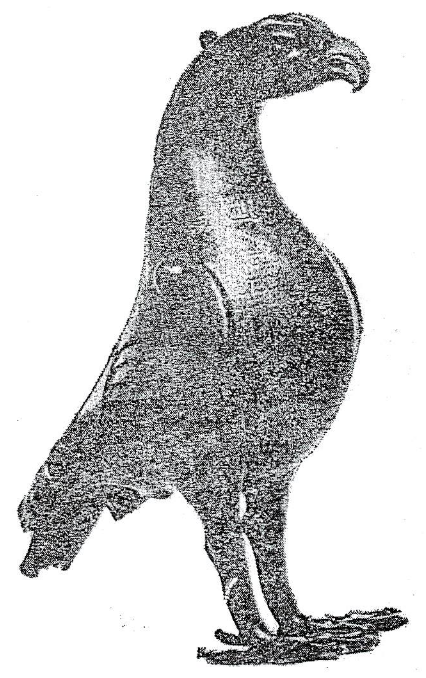
وعند تصنيف المباخر، وأوانى الماء؛ فمن الممكن أن تكون الزخارف المتتابعة الواحدة تلو الأخرى، وأسلوب صنعها من العوامل التى تساعد الباحثين، ولكن هذه الزخارف من الممكن أن تخدع المؤرخين المهتمين بتأريخ الفنون من حين لآخر. فقد نصادف زخارف على بعض النماذج التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، إذا ما نظرنا إلى شكلها، ولكنها ترجع فى الواقع إلى عصر متأخر جدا. هذه التحف، ترجع من حيث الشكل إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر، أما من ناحية الموتيفات فإنها مرتبطة بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر أى الخامس أو السادس الهجري. وبعض الهياكل الحيوانية البرونزية، التى صنعت فى بدايات العصر الإسلامى المبكر قد تركت سطوحها خالية من الزخارف، تم زخرفة هذه السطوح، ونقشت فى عصور تالية، وكان هذا أمرا متاحا. ولو وضعنا الموتيفات التى فوقها فقط فى الاعتبار، فلن يؤدى ذلك إلى تصنيفها وفقا لتاريخ محدد.

وأقرب نموذج مؤرخ، والذى يمكن إسناده إلى العصر الإسلامى المبكر، بشكل قاطع، فيما بين الآثار التى على هيئة الحيوان، هو آنية مياه = "آكوامانيل" برونزية على شكل عقاب وموجود فى متحف الهرميتاج (صورة ٣٢)[٢٩١]. ومن الكتابة المخرمة جيدا، والتـــى خطــت بالخط الكوفى الذى أخذ مكانه

---

[291] Diakonov, M. M. "Arabskaya Nadpis na bronzovom orle iz sorbrany gosudarstvennoge Ermitaza", Epigrafika Vostoka, IV, Moscou-Leningrad, (1951), p. 24 - 27, صـــورة 1. (İngilizce Bookreview: Ars Orientalis, II. (1957), p. 548; Sourdel-Spuler. op. cit., صورة XVI.

على عنق الآنية التى على هيئة العقاب، والتى بلغ طولها ٣٥سم يتضح أنها قد صنعت فى سنة ٧٢٣م من أجل شخص يسمى "سليمـــان" ولكن لا تعطينا هذه الكتابة أى معلومات عن مكان الصنع. ويفترض دياكونوف Diakonov أن سليمان الذى ورد اسمه فى الكتابة يمكن أن يكون هو "سليمان بن يزيد" الذى كان واليا على البصرة سنة ٧١٤م أى ٩٦هـــ. وفوق الإبريق الموجود فى متحف تفليس، والذى يتضح من الكتابة أنه صنع فى البصرة سنة ٦٨٩م أى ٧٠هـــ لمن يسمى "ابن يزيد". (انظر حاشية ٢٥٨). كما يتضح من كتابة كليهما أنهما يشبهان بعضهما. فإناء المياه



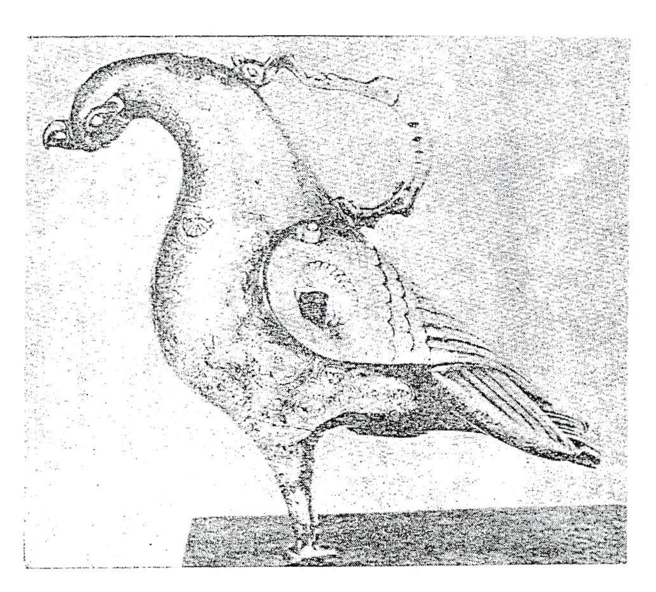
صـــــورة ٣٢

الذى على شاكلة العقاب والمـــؤرخ بسنة ٧٢٣م أى ١٠٥هـــ والإبريق المؤرخ بسنة ٦٨٩م = ٧٠هـــ، والمصنوع فى البصرة، يعتقد، بل هناك احتمال كبير، أنهما قد صنعا لوالى البصرة سليمان بن يزيد.

كما يوجد فى مجموعة ز. برومر هيكل طائر صغير، يذكر بالإناء العقابى الموجود فى متحف الهرميتاج من ناحية الشكل، ولكنه صنع بأسلوب الصهر والسبك المملوء الداخل. إن قطعة الطائر البرونزي، أيضا، والتى يبلغ طولها ١٢,٥سم يعتقد أنها ترجع إلى قطعة فنية أخرى، يمكن إرجاعها

إلى القرن الثامن الميلادى أى الثانى الهجرى[٢٩٢].

وهناك تحفة إسلامية أخرى على هيئة طائر، معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، عبارة عن مبخرة برونزية (صورة ٣٣) [٢٩٣].



صـــــورة ٣٣

والمبخرة؛ هى الإناء الذى يشعل فيه البخور، وهى ليست مخترعا جديدا

---

(292) Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, New York, 1945, p. 53, Pl. 41.

(293) انظر: Erdmann, H. op. cit., صـــورة 17; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 165, صـــورة 125; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 234; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 767 - 768 ve vol. VII, Pl. 242; Sarre, F. "Bronzeplastik in vogelform", op. cit., p. 159 - 164, صورة 1; Sceratto, U. op. cit., p. 12, صورة 2.

يرجع إلى العالم الإسلامي، فهى معروفة فى الشرق الأدنى منذ العصور القديمة. ومن المعروف أنها كانت تستخدم كإناء خاص يشعل فى داخله أغصان الأشجار ذات الروائح الطيبة كالصندل والعود فى المناسبات الاجتماعية، أو فى المراسم الدينية، أو فى أعمال السحر(٢٩٤).

وعلى الرغم من أن الإسلام يعارض الإسراف، فإن الأشياء الثمينة كالمجوهرات، والذهب والفضة والبخور(٢٩٥). والروائح الغالية قد عرفها الإسلام، واستخدمها المسلمون؛ فوفقا لما ذكره المسعودي؛ "فإن المأمون (٨١٣ – ٨٣٣م = ١٩٨ – ٢١٨هـ) الخليفة العباسي[20*]. كان يدعو العلماء، والقضاة إلى سرايه كل يوم ثلاثاء أسبوعيا، وكانت الأطعمة تقدم إلى ضيوفه قبل المجلس، ثم تشعل المباخر، ويستنشقها الزوار"(٢٩٦)[21*].

كما أن ابن رشد جغرافى القرن العاشر الشهير، يكتب أن البخور كان يشعل فى السرايات، والقصور، واستخدمه الخلفاء، والأمراء، والنبلاء، كما كان يستخدم فى المنشآت الدينية – ربما كان يقصد الكنائس المسيحية – ويوضح الكاتب نفسه؛ "أن الخليفة عمر قد أهدى إلى جامع المدينة مبخرة فضية صناعة سورية على سطحها زخارف على شاكلة هياكل بشرية"(٢٩٧).

---

(294) انظـر: Ağaoğlu, M. "About a Type of Islamic Incence Burner"; Art Bulletin, 27, (1945), p. 28, حاشية 1.

(295) عن استخدام البخور فى العصر الإسلامى، انظر: İbid., p. 28, حاشية 1.

(296) İbid., p. 28, حاشية 5.

(297) İbid., p. 28, حاشية 8.

أما ابن زبير أحد رحالة القرن الثانى عشر الميلادى / السادس الهجري، وفى الجزء الذى يصف فيه صلاة رمضانية فى المسجد الحرام يشير إلى أن "بخورا كثيرا كان يشعل فى الجامع"(٢٩٨).

إذا كنا قد ذكرنا فى الفقرات السابقة أن استخدام البخور كان شائعا فى المناسبات الاجتماعية، والمنشآت الدينية، وأن له مكانته بين المسلمين، فمن الجدير أن نذكر أيضا؛ أن المصادر التاريخية تسجل أيضا أن مباخر رائعة وفاخرة قد صنعت فى العالم الإسلامى منذ بدايات القرن العاشر الميلادى / الرابع الهجري، وخاصة فى همدان(٢٩٩).

إن المبخرة التى تعرض فى متحف الدولة فى برلين الغربية، والتى على شاكلة طائر، لا تمثل طائرا بعينه؛ فالجسم يشبه جسم حمام، أما المنقار، فإنه منقار طائر مفترس. إن الخطوط المتدفقة والمناسبة للطائر الذى يبلغ طوله ٣٤,٥سم، جناحاه متدليان إلى أسفل، ومتصلة بالظهر فى شكل متناغم. ومقبض المبخرة يشبه جسد نمر مجسد بدون أى تحوير، والثلث الأسفل على شكل قدم أسد ضخم، أما الثلث الأعلى، فمتصل بالجسد مكونا شكل دولفين. أما قسم بطن الطائر، فهو عبارة عن نافذة ذات غطاء يوضع فيها البخور إلى الداخل، أما المنقار والأذن، والرأس والصدر فهى محلاة بثقوب دقيقة يمكن أن يخرج منها دخان البخور.

إن المبخرة الموجودة فى برلين والتى تزخرف جناحيها وذيلها خطوط عميقة، وكذلك يوجد روزت "Rozet" من النقوش البارزة فوق مفصل

---

(298) İbid., p. 28, حاشية 9.

(299) İbid., p. 29, حاشية 13.

الكتف تشكل تضادا واضحا مع الخطوط المحفورة بشكل دقيق على بدن وصدر الطائر. وعلى الظهر والصدر، نشاهد نقوشا لنباتات متسلقة تنتهى بأوراق ذات ثلاثة أو خمسة أطراف. وبين النباتات المتسلقة، ترى خرطوشات كبيرة وصغيرة ارتبطت ببعضها بعضا بأطر مضفرة. وداخل الخرطوشات، وبين الأعشاب والنباتات نشاهد أرانب صغيرة تلهو، وطيورا غريبة ذات مناقير طويلة، وكذلك نرى موتيفات نجمية ثمانية الشكل مكونة مربعين قد استقرا بشكل متقاطع وروزتات أى ورديات بارزة.

إن الأوراق ذات الأطراف الثلاثية أو الخماسية يرى شبيه لها أيضا على كتف الإبريق البرونزى الموجود فى متحف الدولة ببرلين أيضا والذى يرجع إلى بدايات العصر الإسلامى المبكر[٣٠٠].

أما التكوينة الجمالية المكونة من زوج من الأرانب والتى تستقر داخل الخراطيش، فإننا نراها على إبريق إيرانى يرجع إلى العصور الإسلامية المبكرة[٣٠١]، ولكن إذا كانت الأرانب المرسومة على القماش قد رسمت بشكل محور جدا، فإن تلك التى نراها على مبخرة برلين قد رسمت بشكل طبيعي.

إن أقرب ما يكون إلى العناصر النباتية الزخرفية والهياكل الحيوانية الموجودة بشكل بارز وتزين بدن وصدر الطائر الموجود فى برلين نرى شبيها لها تماما فوق الإبريق الذى يشكل الديك بمبسمه (انظر رسم ٢٥ وحاشية ٢٦٨) والموجود فى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة، ويعود

---

(300) انظر: Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. II, p. 767 ve vol. VII, Pl. 244 A; Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, p. 134.

(301) انظر: Sarre, F. "Bronzeplastik in Vogelform", op. cit., p. 164, abb. 6.

تاريخه إلى أواسط القرن الثامن أى الثانى الهجرى حيث إنه اكتشف فى مقبرة مروان الثاني. إن المبخرة التى على هيئة طائر والموجودة فى برلين والتى يؤرخها صارى Sarre إلى القرن السابع أو الثامن الميلادى أى الأول أو الثانى الهجري، بينما يرجعها كوهنل Kühnel وسقراطو Sceratto إلى القرن الثامن أو التاسع(٣٠٢). وفى اعتقادى الراسخ أنها ترجع إلى نفس عصر إبريق مروان الثاني، أى أنها تعود إلى نهاية العصر الأموي.

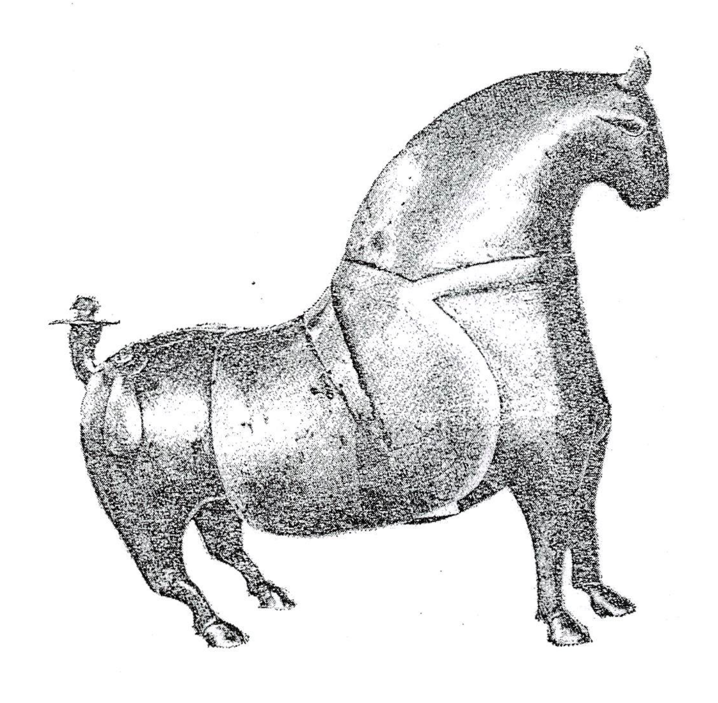
وبالإضافة إلى الأيقونة التى على شاكلة عقاب (رسم ٣٢) والموجودة فى الهرميتاج، والتى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر، فإن هنا، كذلك؛ أيقونتين أخريين إحداهما على هيئة حصان والأخرى على هيئة ديك (صورة ٣٤ ، ٣٥)، وكلاهما موجودتان فى الهرميتاج، ويرجع كل من فرى Fry وغولجك Glücek وديبز Diez هـذه التحـف إلى ورش ما وراء النهـر أو خراسان معتمدين فى ذلك على زخارف التحف الأخرى الموجودة فى الهرميتاج والتى ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجري، وبينما يرجعها صارى إلى التاسع فإن ميغوين "Migeon" يرجعها إلى القرن التاسع أو العاشر(٣٠٣) ولكن نمـوذج أقوامنيلات = أوانى المياه التى على شاكلة الديك والتى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر لابد

---

(302) انظـر: Kühnel, E. Kleinkunst, p. 165; Sarre, F. "Bronzeplastik in Vogelform", op. cit., p. 163; Sceratto, U. op. cit., p. 12.

(303) انظـر: Fry, R. "The Munich Exhibition of Mohemmedan Art", Burlington Magazine, 17,(1910), p.289-290, Pl.2, تخطـيط 4-5; Glück, H. -Diez, E. op. cit., p. 447 ve 585; Kühnel, E. "Die Metallarbeiten auf der...", op. cit., p. 505; Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 371, fig. 179; Sarre, F. Die Kunst des Alten Persien, Pl. 140; İdem. "Bronzeplastik in Vogelform", op. cit., p. 162 ve fig. 2 - 3.

من الإشارة إلى أن الموتيفات (صورة ٣٥) "العناصر" الزخرفية التى تزينها ترجع إلى أواخر القرن الثامن أو التاسع أو حتى العاشر أى الثانى أو الثالث أو الرابع الهجري.



صـــورة ٣٤

وعنق هيكل الديك تبلغ أبعاده ٢٧ × ٣٥سم وزخرف عرفه وأجنحته برسوم هندسية، أما البدن الذى ترك بدون أى زخارف فإنه محلى فقط بأربع خرطوشات دائرية الشكل، ملئ اثنان منها بفلزات نخيلية بالشكل الذى نراه على التحف السلجوقية، وداخل الفلزات نرى هيكلى آلة الهارب الموسيقية، أما الدائرتان الأخريان فقد احتلتهما مناظر ومشاهد العرش، وعلى رأسى الآلتين اللذين زخرفا بخطوط متوازية على الجسم والأجنحة، فإننا نرى تاجا

ذا ثلاث شرائح كتلك التى ترى على رءوس هياكل الهارپ الموجود فى الأعمال السلچوقية. نجد نماذج مشابهة لهذه تماما فى النماذج التى تخص مجموعة هرارى بالقاهرة، والمدون فوقها بالخط الكوفى أنها ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجري، وأحسن نموذج لذلك هو الإبريق البرونزى ذو البدن الكمثرى والمؤرخ بالقرن الثامن أو التاسع أى الثانى أو الثالث الهجري(٣٠٤).



صـــورة ٣٥

ولكن سواء من ناحية الشكل أو من ناحية طرز وأسلـوب الكتابـة فإنها تعود إلى تاريخ متأخر عن الإبريق. وأغلب الظن أنـها شغلت فى العصـر السلچوقى باحتمـال كبير(٣٠٥).

يوضح أ. باير E. Bair أن هياكـل آلـة الهـارپ الموسيقيـة لـم تشاهد على تحف إسلامية، عدا طبق ليستر Lüstr الذى يرجع إلى ما بعد سامراء، وأن هذه الأشكال فى هذا العهد لم تكن إسلامية، بل إننا

---

(304) انظر: Ashton, L. "Early Metalwork", Burlington Magazine, LVIII, (1931), p. 40; Pinder - Wilson, R. H. "An Islamic Ewer in Sasanian Style", op. cit., p. 91; Survey, vol. XII, Pl. 1295 A.

(305) عن تأريخ الزخرفة انظر: Pinder-Wilson, R. H. "An Islamic Ewer...", op. cit., p. 91; Survey, vol. XII, Pl. 1295 Aورقـم الكتابـة التـى تحـت الصورة .

نراهـا عـلى الأقمشـة المصريـة القبطية التى ترجع إلـى القرن الثامن أو التاسع أى الثانى أوالثالث الهجري، ويذهب باير إلى أن أشكال الهـارپ الموسيقية قد ظهرت اعتبارا من عصر سلاچقة إيران، وبخاصة فيمـا بعـد القرن الثانى عشر، وأنها قد احتلت مكانها علـى الأقمشـة والسـيراميك والآثار المعدنية(٣٠٦).. وهكذا، نجد أن الإبريق الذى يرجـع إلـى العصـر الإسلامى المبكر والموجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة، (انظر حاشـية ٣٠٤) أو أشكال الهارپ التى تزخرف سطح آنية المياه التى علـى شـاكلة الديك والموجودة فى متحف الهرميتاج، يرجع تاريخ صنعها إلى تاريخ سابق على تاريخ زخرفتها وهذا أقرب إلى الاعتقاد.

إن الخرطوش الكبير الموجود على صدر ديك آنية المياه الموجود فى الهرميتاج يرى فيه شخص حاكم يحمل على رأسه تاجا ذا ثلاث شرائح. ويمسك الحاكم بيده اليمنى صقر صيد، وعلى يساره أسد، وتحت قدميه نشاهد كلب صيد. وأرضية هذا المشهد أو المنظر توجد بين مناظر العرش ومناظر الصيد، فكما أن على الخرطوشات مناظر آلة الهارپ، فإن الأرضية مغطاة بفلزات نباتية نخيلية كتلك الأرضيات التى تعود إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين.

وكما أوضحنا سابقا، فمن المحتمل أن تكون أعمال الزخرفة قد تمت بعد تاريخ الصنع بفترة طويلة.

وضمن مجموعة الهرميتاج، فإن هناك آنية مياه على هيئة بط يتضح فيها الخلاف الواضح فيما بينها، وبين الأشكال الحيوانية التى ترجع إلى

---

(306) Baer, E. Sphinxes and Harpies..., p. 3 و p. 9 - 13.

العصور الإسلامية المبكرة وبخاصة من ناحية الأسلوب الزخرفي[٣٠٧]. وفى البحث الذى قام به أ. شنجرودر "E. Schroeder" والمتعلق بتفاصيل هذه التحفة[٣٠٨]، وكما سبق عند فرى وغلوجك، ودييز، وكوهنل وأوبيلى وصارى ومعظم مؤرخى الفنون[٣٠٩] فإن هذه الآنية التى تعود إلى إيران فى العصر الإسلامى المبكر، فإنها قد صنعت فى عهد سلطنة دلهي، واتضح أنها تحفة هندية إسلامية ترجع إلى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر أى السابع أو الثامن الهجري.

الميداليات الذهبية والفضية وأدوات الزينة:

يوجد حتى العصر الحالى مجموعة من الميداليات الذهبية والفضية، والتى ترجع إلى العصر العباسى وعليها پورتريهات = "رسوم لوجوه" الخلفاء. وعلى بعضها اسم الخليفة أو الأمير ولقبه، وعلى بعضها الآخر يوجد تاريخ صب الميدالية والمدينة التى أنتجتها..

وقد اتضح فى المصادر والمراجع التى ترجع إلى العصور الإسلامية المبكرة أن الخلفاء العباسيين والأمراء قد ضربوا ميداليات ذهبية أو فضية بأسمائهم فى العصر العباسي. ففى كتاب الكامل فى التاريخ الذى كتب فى

---

(307) انظر: Survey, vol. VII, Pl. 241.

(308) Schroeder, R. "An Aquamanil and Some Implications", Ars Islamica, V, (1938), p. 9 - 20.

(309) انظر: Glück, H.-Diez, E. op. p. 446; Fry, R. op. cit., p. 289; و 585; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 135, fig. 97; Orbeli, J. op. cit., Survey, vol. VII, Pl. 241; Sarre, F. Die Kunst des Alten و vol. II, p. 768 Persien, p. 130.

مدينة الري[22*] سنة ٩٨٨م = ٣٧٨هـ من قبل ابن الأثير، يتضح أن الصاحب إسماعيل بن عباس وزير الديلم قد أهدى الأمير فخر الدولة ميدالية ذهبية كبيرة تشبه الشمس، وأنها قد ضربت فى جرجان.. وأن هذه الميدالية تحمل ألقاب الخليفة الطائع لله والأمير فخر الدولة[٣١٠].

والنموذج الأكثر تبكيرا والذى يوجد عليه بورتريه لخليفة معين واسمه وألقابه هو ميدالية ذهبية موجودة فى متحف قونست هيستورشز Kunst Historisches فى ڤيينا، على الوجه الأمامى لهذه الميدالية التى تحمل تاريخ عام ٨٥٥ اسم الخليفة المتوكل، وتمثالا نصفيا للخليفة، وعلى الوجه الخلفى نرى هيكل شخص وهو يمسك بمقود جملة (صورة٣٦a-b)[٣١١].

توجد ميدالية فضية أخرى يذكر فى كتاباتها اسم خليفة عباسى أيضا فى متحف برلين الشرقية (صورة ٣٧ a-b) [٣١٢]. على الوجه الأمامى لهذه الميدالية؛ يرى هيكل حاكم بدرى الوجه، طويل الشعر، يجلس متربعا على كرسى عرش خفيض. وعلى جانب من جوانب الحاكم الذى أسند يده اليسرى على فخذه، وأمسك فى يده اليمنى قدحا مخروطيا؛ كتابة كلمة "المقتدر" وعلى

---

(310) انظـر: Bahramî, M. "A Gold Medal in freer Gallery of Art", Archeologica Orientalia in Memoriam E. Herzfeld, New York, 1952, p. 6.

(311) Sarre, F. "Islamische Tongefässe aus Mezopotamien", Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXVI - 2, Berlin, (1905), p. 14; Sourdel, J. -Thomine und Spuler, B. op. cit., صور 154 d - e.

(312) Sarre, F. "Islamische Tongefässe...", op. cit., p. 14 - 15 fig. 18; Sourdel, J. - Thomine ve Spuler. op. cit., صور 155 a - b.

الجانب الآخر أيضا كلمة لفظ الجلالة "بالله". وهكذا؛ يتضح أن هذه الميدالية تعود إلى الخليفة العباسى الثامن عشـــر "المقتـــدر بالله أبو الفضـــل جعفر" (٩٠٨ - ٩٣٢م) = (٢٩٦ - ٣٢٠هـــ).

إن تكوينة "هيكل الحاكم الجالس متربعا والممسك بقدح فى يده" والتى تصادف فوق الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر، هى تكوينة زخرفية انتقلت إلى الفن الإسلامى من فن أواسط آسيا. والهياكل المشابهة؛ نشاهدها فى اللوحات الجدارية لبنجكنت وتعود إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين الأول والثانى الهجريين، وضمن الرسوم الموجودة فوق العرش فى دير داندان أوليك "Dandan Uilik" وبين الرسوم البارزة = "روليف" الموجودة فوق لحد بلگه قاغان (وفاته ٧٣٤) خاقان الگوك تورك[٣١٣]. إن الهياكل المتربعة فى جلستها تشاهد فى فنون الهند، وصور بودا ومشاهد اليوجا الرينية فى القرون السابقة[٣١٤].

وعلى الوجه الخلفى للميدالية الموجودة فى متحف الدولة ببرلين الشرقية، نرى أيضا هيكلا لموسيقى وقد جلس متربعا وقد أمسك فى يده ربابا تشبه العود. إن هياكل فرقة الموسيقيين (انظر صورة ٨، ٩) الذين يعزفون على آلات وترية تشبه الرباب أو النـــاى أو العـــود والجالسة متربعة، والتي

(313) Esin, E. "AND. The Cup Rites in Inner - Asian and Turkish Art", Forschungen zur Kunst Asiens, İstanbul, 1969, p. 230, fig. 4 A; Radloff, W. Atlas der Alterthümer der Mongolei, St. Petersburg, 1896, Pl. XV, صـــورة, 2; Rice, T. T. op cit., fig. 87, 91, 200 - 201.





صـــورة ٣٦ a , b





صـــــورة ٣٧ a , b

ترى من حين لآخر فوق الآثار المعدنية المزدانة بمشاهد التسلية الملكية، والتى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر؛ تصادف أيضا فى الرسومات الأويغورية المؤرخة فى القرن التاسع أى الثالث الهجري(٣١٤).

وهناك ميدالية فضية أخرى موجودة ضربت فى بغداد باسم الخليفة المقتدر بالله (٩٠٨ - ٩٣٢). على وجه من هذا الأثر الموجود فى متحف آشموليان فى أكسفورد (Oxford Ashmolean Muzesi) هيكل فارس، وعلى الوجه الآخر أيضا، زخرفة بهيكل كبش من نفس أسلوب هياكل الحيوانات فى أواسط آسيا(٣١٥).

ميدالية أخرى فضية أيضا، تعود إلى العصر العباسى عليها پورترية لحاكم، موجودة ضمن مجموعة خاصة فى بلجيكا. على هذه التحفة التى سكت فى مدينة الرى عام ٩٦٢م = ٣٥١هـ باسم أميرها الأمير ركن الدولة، الحاكم المتوج يبدو التاج على رأسه (صورة ٣٨)(٣١٦).

وعلى ميدالية أخرى مصنوعة من الذهب، واضح من كتاباتها أنها ضربت فى فارس عام ٩٧٠م = ٣٦٠هـ موجودة فى مجموعة خاصة فى طهران، يرى تمثال نصفى لحاكم ذى لحية وشارب، قد تم رسمه بالتاج المزدان بالأحجار الكريمة الضخمة، له جناحان وسعفات نخيلية، يذكر بتاج

---

(314) انظر: Kühnel, E. "Der Lautenspileler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13 Jahrhunderts", Berliner Museen, I, (1951), p. 31, abb. 2; Le Coq, A. Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. Die Manichaeischen Miniaturen, Berlin, 1923, Tfl. 8 b.

(315) Sourdel, J. - Spuler, B. op. cit., صور 155 b - e.

(316) İbid., صور 203 d.

الملك الساسانى خسرو الثانى (صورة ٣٩ a-b). ويتضح من الكتابة البهلوية الملتفة حول حافة هذا الأثر أن الميدالية ترجع إلى الأمير البويهى عضد الدولة(٣١٧).

وفوق الميدالية الذهبية، أيضا، الموجودة فى المتحف البريطانى توجد أسماء الخليفة المطيع (٩٤٦ - ٩٧٤م = ٢٣٥ - ٢٦٤هـ) وأمير بغداد عز الدولة. هذه التحفة التى صنعت فى بغداد عام ٩٧٣م = ٢٦٣هـ سطحها مزخرف بهياكل حيوانية محورة عبارة عن حيوانين يتصارعان بنفس طراز التكوينات الحيوانية لأواسط آسيا(٣١٨).



صـــــورة ٣٨

---

(317) Bahramî, M. op. cit., p. 6 و 17 - 18, Pl. I, fig. 2a - b.

(318) Sourdel, J. - Spuler, B. op. cit., صور 204 a - b.

وهناك أيضا ميدالية ذهبية مزخرفة بصور لحاكم يجلس متربعا على عرشه موجودة فى معرض الفرير للفنون فى واشنطون (صورة ٤٠ a-b)[٣١٩]. هذا النموذج الذى يعتبر بالنسبة للميدالية الأخرى أكبر قليلا (قطرها ٤,٣) من ناحية، ومن ناحية أخرى مزدانة بتكوينات زخرفية أكثر ثراء من النماذج الأخرى، ليس عليه كتابة. وهيكل الحاكم الذى يتخذ موضعه على الوجه الأمامى لهذه الميدالية الموجودة فى معرض الفرير، وهو جالس متربعا بنفس أسلوب مهاجرى أواسط آسيا فوق كرسى عرش ذى قوائم حصانية؛ وقد أمسك فى يده اليمنى قدحا. وعلى جانبى كرسى العرش، ينحنى باحترام نحو الحاكم خادمان على رأسيهما قلنسوة ويرتديان ملابس قصيرة (صورة ٤٠ a). وأحد هذين الهيكلين النمطيين فى العهد الإسلامى الذى تم هو تصوير أقدامه من البروفيل، فى حين صور جسده من الجبهة وفى يده قدح وإبريق ، وأما الآخـــر فيمسك بفاكهـــة تشبه الكمثرى وعصا (أو زهـــرة ذات غصـــن طويل). وثمة تكوينة زخرفية عرشية، تشبه كثيرا هذه التكوينة تشاهد أيضا فوق طبق فضى (انظر صورة ٢) يعتقد أنه قد صنع فى التركستان، ويرجع إلى العصر الإسلامى المبكر.

على الوجه الآخر للميدالية الموجودة فى معرض الفرير، نرى هيكل حاكم على صهوة جواده وقد أمسك بيده اليمنى صقرا (أو نسرا) وبيده اليسرى عقابا. هذا الفارس الذى يستخدم ركاب السرج مثل صيادى أواسط آسيا، قد

---

(319) Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 55; Bahramî, M. op. cit., p. 5-21, Pl. I, fig. 1 a-b; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 51, Pl. 31 c-d; Sourdel - Spuler. op. cit., صور 205 a - b.





صـــورة ٣٩ a , b



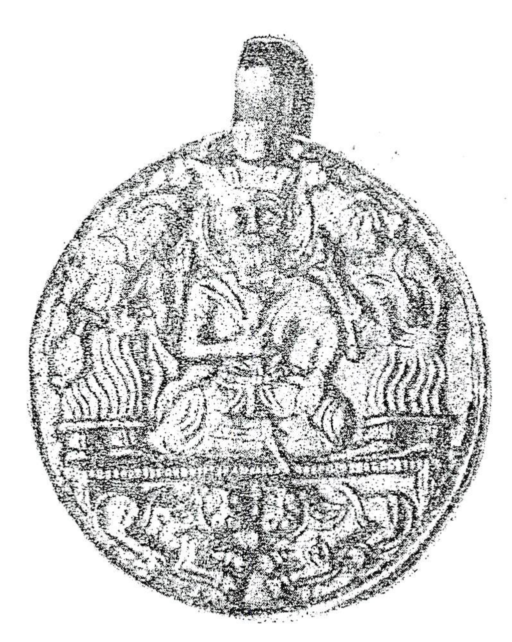
صـــــورة ٤٠ b

صور من الجبهة بينما فرسه قد تم تصويره من البروفيل أى من الجانب وقد بدت قوائم الفرس قصيرة وذيله معقودا. وعدة الجواد مزخرفة بنقوش حجرية ضخمة.

إن هيكل الفارس القناص الذى يصطاد بطائر الصقر الذى لا يصادف على الآثار الساسانية؛ هى تكوينة أواسط آسيوية أصيلة مثلها مثل الحاكم الجالس متربعا، وهياكل الموسيقيين. هذه التكوينة نشاهدها نفسها على سيراميكيات نيشابورية تعود إلى القرن العاشر أى الرابع الهجري(٣٢٠). إن صورة "القناص الذى يصطاد بالباز أى طائر الصقر" كانت تجد رواجا متناميا فى الفن الإسلامي، وخاصة أنها كانت تستخدم بشكل متكاثف فى زخرفة الآثار فى العصر السلچوقي.

---

(320) انظر: Rice, D. T. Islamic Art, p. 51, fig.:



صـــــورة ٤٠ a

إن تكوينة العرش الذى تزخرف ميدالية معرض الفرير، وبعض التفاصيل التى تشاهد فى هذه التكوينة؛ مثل: شكل لحية الحاكم وشاربه الجالس فوق عرشه، والوضع المنحنى للأمام الذى يعبر عن احترام الخدم للحاكم، تشبه إلى حد كبير تكوينة زخرفية عرشية تأخذ مكانها فوق ميدالية ذهبية مؤرخة بعام ٩٧٥م = ٢٦٥هـ[٣٢١] وموجودة فى المتحف الأثرى فى إستانبول.

إن بعض التفصيلات أيضا، التى ترى فى تكوينة الصياد – الفارس الذى يصطاد بالشاهين والتى تزخرف الوجه الخلفى لميدالية معرض الفرير، مثل

---

[321] هذه الميدالية ستتم دراستها فى القسم الذى سنعرف فيه بالنماذج الموجـــودة فـــى المتاحف التركية.

عدة الجواد المزخرفة بنقوش حجرية ضخمة لتذكر بزخارف التاج الذى يعلو رأس الحاكم الموجود فوق الميدالية (انظر صورة ٣٩) التى يتضح من كتاباتها أنها سكت فى عام ٩٧٠م = ٣٦٠هـ فى فارس، والموجودة ضمن مقتنيات مجموعة خاصة فى طهران. إن بهرامى الذى وضع نصب عينيه المتشابهات البينة مع الميداليات المؤرخة بعام ٩٧٠م = ٣٦٠هـ ، وعام ٩٧٥م = ٣٦٥هـ والميدالية الموجودة فى معرض الفرير قد أرخت هذه التحفة بنهايات القرن العاشر الميلادى أى القرن السادس الهجرى فى عهد عضد الدولة[٣٢٢].

إن الميداليات الذهبية والفضية الموجود عليها اسم المدينة التى ضربت بها والتاريخ واسم الخليفة العباسى أو الأمير البويهى الذى طبعت باسمه؛ كما أنها وثائق تاريخية مهمة كالسكة، فهى تحمل أهمية قصوى حيث إنها تقدم إلينا معلومات مختلفة فى صدد عادات وتقاليد حكام هذا العهد. وكون هذه الميداليات قد صنعت من الذهب أو الفضة، واحتلال پورتريهات الخلفاء أو الأمراء سطوحها، وتصوير الحاكم وهو ممسك بقدح الصهباء فى يده، لتدل دلالة واضحة على أن الحكام فى العصر العباسى لم يكونوا ملتزمين التزاما كبيرا بالآيات والأحاديث التى تنهى عن التصوير.

إن التكوينات الزخرفية الأصيلة لأواسط آسيا والتى تحتل معظمها سطوح الميداليات العباسية، لتدل على أن هذه الأعمال قد نقشت من قبل صناع مهرة من أواسط آسيا قد هاجروا إلى إيران أو إلى بلاد ما بين الرافدين.

* * * * *

---

(322) Bahramî, M. op. cit., p. 20.

أدوات الزينة:

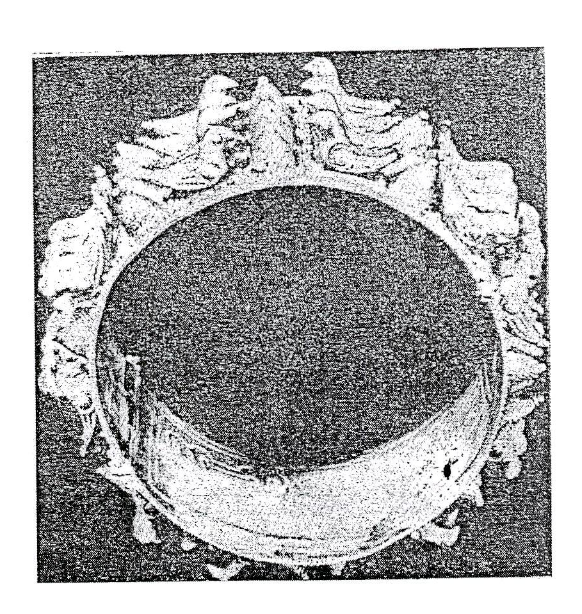
إن هناك أدوات زينة ذهبية وفضية مثل القلائد والأقراط والخواتم والأساور والكردانات المزخرفة بأساليب الريبوزيه repoussé والفيلجره "Filigre" والغرانوله "granüle" وتعود إلى العصر الإسلامى المبكر. ومع أن هذه الأدوات التى تشكل المجوهرات الإسلامية تعتبر موضوعا مستقلا، ولا تدخل ضمن نطاق هذه الدراسة، فإنها تهمنا لكونها من تقنيات الزخرفة المتعلقة بهذا العصر. ولسوف يتم التعريف باختصار بعدة نماذج من مجوهرات العصر الإسلامى المبكر.

إن هناك مجموعة من الأساور الذهبية المزخرفة بتقنيات الغرانولة والفيلجره والريبوزيه وترجع إلى العصر الإسلامى المبكر (صورة ٤١) [٣٢٣]. هذه النماذج التى تعود إلى إيران وإلى القرنين العاشر والحادى عشر أى الرابع والخامس الهجريين تدعم بشدة القناعة بأن الفنان المسلم قد استخدم بمهارة ونجاح كبير فى العصر الإسلامى أساليب الفيلجره والغرانولة المستخدمة فى الشرق الأدنى من العصر القديم.

هناك خمس أساور؛ إحداها فى "متحف الميتروبوليتان"، والثانى فى "متحف الفنون فى لوس أنجلوس كاونتى" والثالث فى معرض فنون بالتموره والترس Baltimore Walters. والآخـــران فـــى معرض الفرير للفنون فى

---

[323] انظر: Pal, P. "The Art of Metalwork", Islamic Art. The Nasli M. Heeramaneck Collection. Los Angeles County Museum of Art Kataloğu, Los Angeles 1973, Kat. no. 275; Rosen - Ayalon, M. "Four Iranien Bracelets seen in the light of Early Islamic Art", Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, p. 169 - 186.



صـــــورة ٤١

واشنطون. وهى من ناحية القالب والتقنية والزخارف متشـــابهة. فالعرض يتراوح ما بين ٤- ٧سم لكل هذه الأساور، واثنتان تتكونان من نصف دائرة. وأنصاف الدوائر تشبك ببعضها بدبابيس لإحكام نظام الأمان مع مشبك فى الوسط.

سطح هذه الأساور التى تم تشكيلها بتطبيق تقنية الطرق قد تم زخرفته بمخروطيات تمت صناعتها من أسلاك مجدولة رفيعة، وصفوف من خرزات صغيرة وكبيرة الحجم وهياكل طيور صغيرة قد تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه. على بعض النماذج تم إثراء أجنحة الطيور وأذنابها بمدفعيات ذهبية صغيرة.

وهناك سواران من الأساور التى غلف داخلها وغطى بطبقة ذهبية ثانية (النماذج الموجودة فى متحف سياتل ومعرض فنون والترس)، كتب عليهما أمنيات طيبة كتبت بتقنية الحفر. كتابة السوار التى فى معرض فنون والترس

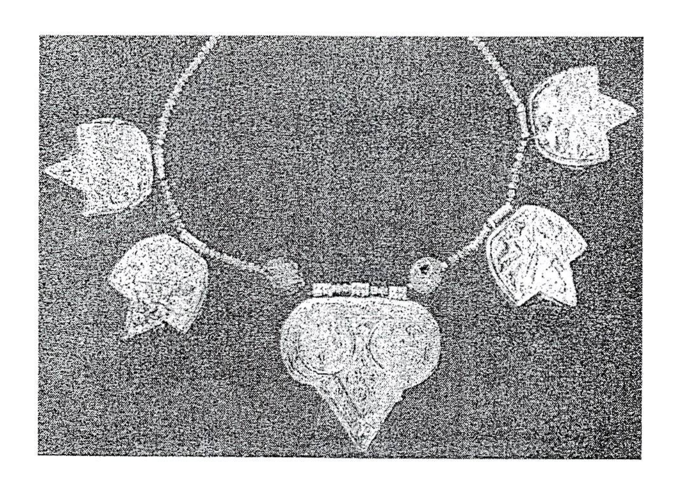
تسجل "بتمنيات السعادة لزينب بنت على الديلمي". وفى هذين السوارين على حد سواء إشارة إلى منطقة الديلم التى تقع على شواطئ بحر الخزر.

واستنادا إلى خصوصيات الكتابة الكوفية المستخدمة فى كتابة السوار الموجود فى معرض فنون والترس، فإنه يرجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجري، هذا السوار من وجهة نظر زخارفها، يؤرخ أيضا بنفس القرن الذى ترجع إليه الإسورة الموجودة فى متحف الميتروبوليتان وتلك التى توجد فى متحف قونتى للفنون فى لوس أنجلوس. أما النماذج الموجودة فى متحف سياتل ومعرض الفرير للفنون؛ فمن المعتقد أنها تعود إلى النصف الأول من القرن الحادى عشر أى الخامس الهجري[٣٢٤].

نموذج آخر من أدوات الزينة التى تعود إلى العهد الإسلامى المبكر؛ نموذج ملفت للنظر. إنه الكردان الذهبى الموجود فى متحف فنون سينسناتى "Cincinnati" (صورة ٤٢)[٣٢٥]. هذا الأثر الذى تتدلى منه خمس ميداليات ذات أطراف مـــدببة وسلسلة مزخرفة بأسلوب الجرانوله = "تم الحصول على هـــذه التقنية بـــرص الحبات الذهبية بجوار بعضها" وهو يعود إلى إيران فـــى القـــرن العاشر أى الرابع الهجري. فوق الميدالية الكبيرة الوسطى، نرى هياكل طواويس محورة، منتهية ومكونة من حلزونيات أطراف أذيالها قد صنعت بأسلوب الريبوزيه، وعناصر نباتية؛ وعلى الميداليات الأخرى، التكوينة الزخرفية التى أشرنا إلى أنها تكوينـــة أصلية من آسيـــا الوسطى (انظر صـــورة ٤٠ b) والتى تشاهـــد على الوجه الخلفي

---

(324) Rosen - Ayalon, M. op. cit., p. 182.
(325) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 14.



صـــــورة ٤٢

للميدالية الذهبية الموجودة فى معرض الفرير للفنون. وهى عبارة عن هياكل فرسان قناصة يمسكون فى إحدى يديهم شاهينا وفى اليد الأخرى عقابا.

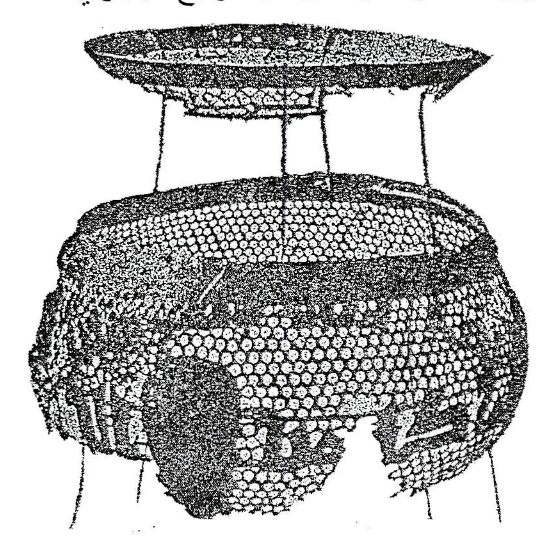
* * * * *

٥- القناديل البرونزية:

وصلت إلينا أن هناك قناديل برونزية وإن كان معظمها فى حالة شظايا مزخرفة بتقنية التخريم، وتم صنعها بأسلوب الطرق وترجع إلى العصر الإسلامى المبكر.

كما توجد فى معهد الفنون فى شيكاغو قطع من قناديل مختلفة، مزخرفة بأفاريز كتابة ورسوم هندسية تم حفرها بآلات قطع وتخريم بعد أن تم تشكيلها بالطرق فوق ألواح رقيقة جدا. وأقدم نماذج القناديل التى ترجع إلى العهد الإسلامى هى تلك القطع التى لا يعرف أين عثر عليها، وهى أسلم قطعة؛

بدنها كروى ولها عنق يتسع كلما اتجهنا إلى حافة الفوهة (صورة ٤٣)[٣٢٦]. هذا القنديل أرجعه ر. هرارى إلى القرن العاشر أو الحادى عشر أى الرابع أو الخامس الهجري، ودرسه وفحصه د. ر. رايس [٣٢٧]. فيما بعد، وأرجعه إلى نهاية القرن التاسع أو بدايات القرن العاشر أى الرابع الهجرى معتمدا فى ذلك على أن كتابته منتهية بشكل مثلث للحروف القائمة ومستخدمة الخط الكوفى العادى جدا. ومن اللحمة التى كتبت أيضا بخط كوفى واستقرت داخل الإطار العلوى للقنديل، يتضح أنه قد صنع وقفا على أحد الجوامع. وقد أوضح د. س. رايس أن نوعية الخط الكوفى المستخدم فى كتابة اللحمة وهو الخط الذى تنفصل فيه الأطراف العلوية للحروف القائمة إلى اثنين لم يستخدم قط بعد بداية القرن العاشر الميلادى أى الرابع الهجري.



صـــورة ٤٣

---

(326) Harari, R. Survey, vol. VI, p. 2486 و vol. XII, Pl. 1276 A.

(327) Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork- V", op. cit., p. 212 - 214, Pl. VIII.

وتوجد ضمن محتويات مجموعة معهد الفنون فى شيكاغو والتى استخرجت من الحفريات التى تمت فى مدينة الرى عام ١٩٣٦م = ١٣٥٥هـ قطعة من قنديل. وقسم من هذه النماذج، التى تظهر تشابها قريبا من الشظايا المتبقية من المجموعة الأولى للقناديل؛ سواء من ناحية الرسوم، أو من ناحية التقنيات ترجع إلى القرن العاشر أى الرابع الهجرى وذلك اعتمادا على خصائص الكتابة الموجودة عليها وقسم أيضا يؤرخ (بالقرنين ١١ ، ١٢م = ٥ ، ٦ هـ) أى فى العصر السلجوقي[٣٢٨]. إن القطع التى عثر عليها فى حفريات مدينة الري، تدعم القول بأن قطع القناديل الخاصة بالمجموعة الأولى الموجودة فى معهد الفنون فى شيكاغو هى نماذج تعود إلى إيران.

* * * * *

سمات فن المعادن فى العصر الإسلامى المبكر:

وها نحن قد عرفنا بالنماذج الرئيسة للعصر الإسلامى المبكر الذى اتفق على أنه يشمل أربعة قرون تمتد من منتصف القرن السابع إلى منتصف القرن الحادى عشر أى الخامس الهجري، ودرسنا هذه النماذج المعدنية التى يعود معظمها إلى بلاد ما بين النهرين = ميزوبوطامية، وإيران وتركستان الغربية = "بلاد ما وراء النهر" سواء من ناحية الخامات، أم التقنيات أم أنواع القوالب وأشكالها واستخداماتها وزخارفها.

---

(328) انظر: عن قطع القناديل التى ترجع إلى العصر الإسلامى .İbid., p. 221 - 223
المبكر؛ İbid., Pl. IX Islamica, II, (1935), p. 139 - 141.

لقد اتضح أن تراث الفن الساسانى مازال مستمرا لفترة طويلة بعد السيطرة الإسلامية على بلاد ما بين الرافدين وإيران وبلاد ما وراء النهر؛ وأن النماذج المعدنية التى أنتجت خلال القرون الثلاثة الأول من العصر الإسلامى المبكر، كانت خليطا من النماذج السابقة عليها، وكان يطلق عليها فى أغلب الأحيان "نماذج العصر الساسانى المتأخر" أو "ما بعد الساساني". وقد عرف به بتعريفات غير قاطعة حقيقة. وقد أيقظ هذا الزعم القناعة بأن الآثار المعدنية التى تم صنعها فى العصر الإسلامى المبكر كانت استمرارا لما بعد الساساني، وأن هذه النماذج قد صنفت على أنها تكرار لنماذج العصر الساسانى أو استمرار لها. وهكذا؛ ومع أن الآثار المعدنية للعصر الإسلامى المبكر مستلهمة من العناصر والموتيفات والموضوعات الزخرفية ومن تقنيات وقوالب العصر الساساني، فإنها قد تعرضت لتغييرات كثيرة وفقا لذوق جديد ومفهوم جديد تماما. بالإضافة إلى ظهور بعض الزخارف الجديدة فى هذا العصر والتى لم تكن تشاهد على الآثار المعدنية فى العصر الساساني، وكذا تقنيات وقوالب وموضوعات إيكنوغرافية أى موضوعات أيقنة جديدة. ويمكننا اختصار **السمات** الرئيسة الفارقة بين النماذج الساسانية والنماذج المعدنية للعصر الإسلامى المبكر على النحو التالي:

استمرار استخدام تقنيات الزخرفة مثل الريبوزيه، والحفر والنيلو والتذهيب المطبقة على الآثار الساسانية فى زخرفة آثار العصر الإسلامى المبكر. ولكن تطبيق الآثار المعدنية للعصر الإسلامى المبكر لهذه التقنيات قد أظهر بعض الفوارق عند التنفيذ.

إن غالبية الآثار المعدنية الساسانية تتكون من أطباق فضية تمت زخرفتها تزيينها برسومات بارزة مرتفعة، إن الزخارف البارزة التى تزين الأطباق

الساسانية قد تم الحصول عليها بالضرب بالشاكوش من أسفل (أى بالعكس) أى بتقنية الريپوزيه الحقيقية. وقد نفذ على بعض النماذج تقنية النحت البارز المعلق من أجل إمكانية زيادة ارتفاع النحت البارز.

أما على الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر؛ فقد تم ترك النحت البارز أكثر انخفاضا وكان النقش البارز يتم دائما على أعلى "من على الوجه" بمعنى تخفيض وتوطية الأرضية، أو يتم الحصول عليها بنقر المعدن فى قسم الأرضية (انظر صورة ١ ، ٢/٤ /١٤ /١٦ /١٧).

ونظرا لأن النقوش الموجودة على آثار العصر الإسلامى المبكر ظهرت منخفضة فقد تم توضيحها جيدا بعمل خطوط - خاصة الأضلاع - سميكة وعميقة عن طريق الأويمة أى الحفر وملء داخلها بالنيلو. ورويدا رويدا بدأت الزخرفة التى يتم الحصول عليها بتقنية الحفر تحل محل الزخارف البارزة.

وفضلا عن استخدام فن المعادن فى العصر الإسلامى المبكر؛ تقنيات الريپوزيه والحفر والنيلو والتذهيب، فقد طبق كذلك بنجاح كبير تقنيات الفيلجرة والجرانوله (انظر صورة ٤١، ٤٢). وكذلك التخريم (انظر صورة ٢٣ - ٢٦/ ٣٤) فكلاهما قد أتم أولى تجاربه.

وبينما استمر استخدام قوالب الطاسات والأطباق والأباريق المستخدمة فى العصر الساسانى خلال العصر الإسلامى المبكر أيضا (انظر صور ١- ١٢/١٠ -١٤ -١٦ - ٢٤)، فقد تم تطوير واستحداث قوالب جديدة تماما مثل. الصينية الثمانية الزوايا (انظر صورة ١٥)، والطاسة ذات القوائم الشرائحية الضخمة والطويلة الرفيعة مثل القارب (انظر صـــورة ١١)، والإبريق ذى العنق الطويل الرفيع، والبدن الكروى الذى تخرج منه بروزات

ليستند عليها الإصبع والتى تشبه الرمان أو المبسم = المبسم الذى على هيئة الديك (انظر صورة ٢٥ - ٢٨). كما تنوعت أكثر من ذى قبل القوالب التى على هيئة الهياكل الحيوانية والتى استخدمت كمباخر أو آنية ماء الورد والمياه فى هذا العصر (انظر صور ٣٢ - ٣٥).

ومع أن موضوعات الزخرفة التى تزين الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر قد اعتمدت فى معظمها على الأفكار الساسانية وما قبل الساسانية، فإنها تتميز بالاختلافات الأسلوبية الواضحة المعالم فى السمة العامة للزخرفة؛ فالنباتات لها سمة أسلوبية محورة، والحيوانات مشوهة، والمناظر الطبيعية تبتعد عن الطبيعة بتوضيحها برموز تخطيطية. إن الهياكل الحيوانية والعناصر النباتية التى تجددت على نحو خاص فى العصـــر الإسلامى قد تخلصت رويدا رويدا من القولبة والنمطية فى الرسوم؛ وذلك بخلط عناصر حيوانية بأخرى نباتية، أو دمج هيكلى حيوانين مختلفين ببعضهما، وبدأت الزخرفة التجسيدية التى تغطى كل السطح فى الانتشار؛ وهذا مما خلق إيقاعا وشعورا باللانهائية من تكرار الموتيفات أى العناصر.

لقد تنوعت الموضوعات الإيكنوغرافية المستخدمة فى زخارف الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر؛ والتى لم تكن تشاهد فى نماذج العصر الساسانى مثل "الحاكم المتربع على كرسى عرشه وقد أسند إحدى يديه على فخذه، والأخرى أمسك بها طائرا أو صولجانا، (انظر صورة ٢ / ٣٧ a / ٤٠ a)، و "هيكل الفارس القناص الذى يصطاد بطائر الشاهين، وقد صور فى ملابس المرتحلين" (انظر صورة ٤٠ b/ ٤٢) ومشاهد اللهو الملكى التى تأخذ مواضعها فى الزخرفة ويكون ضمن عناصرها العازف أو الراقصة

وتكوينات أصيلة من أواسط آسيا (انظر صورة ١ / ٨ / ٩ / ١١). فقد دخلت الأيقونات الهيكلية إلى معامل وورش فن المعادن.

وقد بعدت مشاهد الصيد والعرش التراثية المرتبطة بما قبل العصر الساسانى فى أغلب الأحيان عن الطراز الذى يقاس عليه أى الموديل "الاستاندرد"؛ الموضوعات المتعلقة بالجموع؛ مثل هياكل النسوة نصف العرايا (انظر ١ / و١١) فهذه المشاهد فقدت المفاهيم والمعانى التى كانت تعبر عنها فى العصر الساساني، وبدأت تستخدم ضمن مشاهد اللهو الملكية، أو تستخدم مباشرة للتعبير عن هذه المشاهد.

وفى الفترة فيما بين منتصف القرن العاشر ومنتصف القرن الحادى عشر = الرابع والخامس الهجريين اكتسبت الزخارف السمة الإسلامية الكاملة. وأخرجت الهياكل الحيوانية التى قسمت أبدانها ورءوسها وأجنحتها بالأطر؛ وشحنها بالعناصر الزخرفية الهندسية التى لا علاقة لها بالموضوع (انظر صورة ١٥ / ١٨) من التجريدية إلى الحركة؛ وخاصة فى استخدام الخط العربى كعنصر زخرفى (انظر صورة ١٨ - ١٩/ ٢٩ / ٣١). فقد قوى هذا تماما الشخصية الإسلامية للعمل.

ومن الكتابات الموجودة فوق الأعمال الإبداعية المعدنية للعصر الإسلامى المبكر، يتضح أنها كانت فى ورش فن المعادن سواء التى تعود إلى هذا العصر أو تلك التى ترجع إلى بلاد ما بين الرافدين أو غرب إيران أو فى خراسان. وحيث إنه قد تم ذكر أسماء الأمراء الساسانيين والبويهيين على بعض النماذج ذات الكتابة؛ فإن هذا يبين أنها قد صنعت من أجل أمراء كريمى المحتد فى العصر الإسلامى المبكر، كما كانت تصنع فى العصر الساسانى لزيادة قيمتها الفنية من ناحية ورفعة الوضع الاجتماعى فى كل عصر. ويمكن التخمين والاعتقاد بأن صناع فن المعادن فى العصر الإسلامى المبكر قد عملوا تحت رعاية أمراء هذه الفترة وبخاصة البويهيين والسامانيين وتمتعوا بحمايتهم.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(*7) **الساسانيون:** سلالة فارسية تنتسب إلى ساسان كاهن الآلهة آناهيتا (٢٢٤ أو ٢٢٦ – ٦٥١) أسسها أردشير الأول (٢٢٤ – ٢٤١) أشهر ملوكها: سابور الأول، وسابور الثانى وكسرى أنوشروان. انظر؛ المنجد فى اللغة والأعلام، "المترجم"

(*8) **السامانيون:** دولة أسسها سامان خدار الفارسى فى ما وراء النهر وبخارى وسمرقند. عين الخليفة العباسى المأمون حفدته الأربعة على سمرقند وفرغانة وهراة والشاش. تمكن حفيده إسماعيل من مد نفوذه على خراسان.. ازدهرت الحضارة فى عهدها. حتى قضى عليها الغزنويون سنة ١٠٠٤م = ٣٩٥هـ. انظر.. المرجع السابق.

(*9) **البويهيون:** أسرة فارسية من أصل ديلمي. حكمت فيما بين ٩٣٢ – ١٠٥٥م = ٣٢٠ – ٤٤٧هـ أسسها أبو شجاع بويه. استولى أبناؤه على "عماد الدولة"، والحسن (ركن الدولة) وأحمد (معز الدولة) على أصفهان وشيراز وكرمان وبغداد سنة ٩٤٥م = ٣٣٤هـ فغدا أمير المؤمنين ألعوبة فى أيديهم إلى أن غلبهم طغرل بك السلطان السلجوقى ١٠٥٥م = ٤٤٧هـ . انظر المنجد، ومقدمة المترجم لهذا الكتاب.

(*10) **الفردوسى / الشاهنامه:** أبو القاسم حسن الفردوسى شاعر فارسى مشهور نحو (٩٣٢ – ١٠٢٠م = ٣٢٠ – ٤١١هـ) من أشهر شعراء الحماسة فى القرن الرابع والخامس. كان ثريا من سلالة الدهاقنة، شرع فى نظم كتاب الملوك المشهور بالشاهنامة وهو فى سن الأربعين. ووصل بها إلى ٦٠ ألف بيت من الشعر. أورد فيها أخبار ملوك فارس وأساطيرهم منذ بدء التاريخ حتى الفتح العربي. وهى من أبرز الملاحم الشرقية، وأطول ملحمة شعرية عالمية. قلدها الكثير من شعراء الفارسية والكردية والتركية. وترجمها إلى اللغة العربية البنداري.

(11*) **الهون البيض = Eftalit** : أقوام تركية مغولية الأصل جاءت من جبال آلتائي. احتلوا الصغد وقندهار وإيران سنة ٥٠٢ – ٥٣٠ . وقد قاوم الهنود زحفهم. انظر: المنجد ....

(12*) **سامراء:** مدينة في العراق على الضفة اليمنى لنهر دجلة مركز قضاء سامراء (محافظة بغداد). كانت قرية صغيرة عندما احتلها العرب ٦٣٧م أي ١٦هـ واتخذها المعتصم العباسي عاصمة له عام ٨٣٦م = ٢٢٢هـ بعد أن شيد فيها مدينة كبرى أسكن فيها الجنود الأتراك وأطلق عليها اسم "سر من رأى" بدأت في الانحطاط بعد أن نقل الخليفة المعتمد العاصمة مجددا إلى بغداد. أهم آثارها قصر المتوكل والمنارة الملوية = الحلزونية وفيها ضريحا الإمام على الهادى وولده حسن العسكري. انظر: المنجد..

(13*) إن وجود كتابة فوق الأعمال المعدنية، ليعتبر من الخصائص الخاصة جدا بالفن الإسلامى فى العصور الوسطى، وإن كانت أعداد الأعمال الفنية ذات الكتابة، والتى ترجع إلى العصر الإسلامى الأول تعتبر قليلة بالقياس إلى نماذج العصور الأخرى، وعلى بعض من هذه النماذج المبكرة كتابات عربية وعلى بعضها الآخر كتابات صغدية، وعلى بعضها كتابات خوارزمية، والبعض الآخر كتابات بهلوية.

(14*) **بهرام گور:** هو الابن الخامس للملك الساسانى يزدگرد. أرسله أبوه إلى الحيرة حتى يقوم المنذر بن النعمان بتربيته. وعندما اكتسب بهرام الفضل والعلم والمعرفة علم بخبر وفاة والده. وعلم أن أحد إخوته الكبار قد جلس على العرش وتسمى باسم "خور" سارع بهرام مع ثلاثة آلاف فارس نحو إيران.. تولى بهرام الملك بعد قتال. واتسم حكمه بالعدل، اكتسب شهرة كبيرة بحبه لمواطنيه وحب الأدب. وقد ذكره الفردوسى فى كتابه بكثرة مجالسه ورحلات صيده وذكره الخيام فى بعض من رباعياته. انظر: فرهنگ آدبيات فارسى ص ٩٦ – ٩٧ .

(15*) يحمل پ. آكارمان (P. Ackerman) آزاده مفهوما فلكيا أسطوريا إذ يجعلها رمزا لكوكب فينوس إلاهة الحرب.

(*16) يرمز المؤلف نفسه أيضا بقتل بهرام گور لآزادة بظهور الشمس ومحوها لفينوس نجم الصباح.

(*17) آناهيتا "Anahita" أو Anaitis: وتعنى النقية أو الطاهرة. ملكة العشق والخصوبة فى الدين الإيرانى القديم؛ ولقد كانت لها شخصيتان متضادتان؛ أحيانا تكون عذراء فى غاية الطهر والنقاء والعفاف، وأحيانا تكون فاحشة شرهة. وقد عرفت أساطير الشرق مثل هذه الإلهة المزدوجة الشخصية وكذلك الأديان الشرقية القديمة. ولقد أقيمت عدة معابد باسم آناهيتا فى كل من صوصه وبابل.. ويعتبرها اليونانيون القدماء أنها هى كيبله Kybele وأفروديت Afrodit. انظر:

Büyük Meydan – Larousse ve Büyük Lüğat Ansıklopedi ıI. İstanbul. 1969.

(*18) قد رأيت بنفسى فى العراق عام ١٩٦٧م = ١٣٨٧هـ فى "بغداد.. والبصرة" أن الماء العادى كان يقدم فى طاسات من النحاس بدلا من أكواب الزجاج فى المطاعم والفنادق.

(*19) **مروان الثاني:** هو مروان بن الحكم (٢ – ٦٢هـ = ٦٢٣ – ٦٨٥م) تولى الخلافة فى عام ٦٤هـ = ٦٨٣م به انتقلت الخلافة من السفيانيين إلى المروانيين. دافع عن عثمان واشترك فى معركة الجمل. بويع بالخلافة.. استولى على مصر. ضبط المقاييس والموازين. مات بالطاعون فى دمشق. انظر: المنجد.. (المترجم).

(*20) **المأمون (عبد الله بن هارون الرشيد) – (١٧٠ – ٢١٨هـ = ٧٨٦ – ٨٣٣م)** هو الخليفة العباسى السابع (١٩٨هـ = ٨١٣م) أمه جارية فارسية، عهد إليه أبوه بالقسم الشرقى من الإمبراطورية الإسلامية، احتل بغداد وقتل الأمين. قضى على الخوارج فى خراسان. حارب الإمبراطور البيزنطى تيثوفيل وأجبره على قبول الصلح ٨٢٠م. عنى بالثقافة والأدب والفلسفة والعلوم. فأنشأ "بيت الحكمة". ازدهرت فى عهده حركة النقل والترجمة. توفى بالقرب من طرسوس. انظر: المنجد..

(*21) مازال هذا التقليد متبعا لدى علية القوم فى الجزيرة العربية.

(22*) **مدينة الرى:** بفتح أولها وتشديد ثانيها مدينة مشهورة من أمهات البلاد وتقع بين مدن نيسابور وقزوين وأبهر وزنجان. منحت مدينة الرى فى عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضى الله عنه على يد القائد المسلم عروة بن زيد الخيلى السلطانى سنة عشرين من الهجرة. من أعيان من ينسب إلى الرى أبو بكر محمد بن زكريا الرازى (ت ٣١١هـ) والحافظ محمد بن عبد الله بن جعفر الجنيد الرازى (ت ٣٤٧هـ).
انظر: معجم البلدان ص ١١٦ - ١٢٢ ج ٣ .

ب- فن المعادن فى العصر الفاطمي

(فن المعادن فى مصر من عام ٩٦٩ إلى عام ١١٧١م = ٣٥٩ – ٥٦٧هـ، وفى المغرب التى دخلت تحت تأثير الثقافة الفاطمية اعتبارا من القرن ١١ وشمال أفريقيا وإسبانيا المسلمة..)

معلومات عامة عن مصر وشمال أفريقيا وإسبانيا:

بعد أن فتح عمرو بن العاص مصر فى عام ٦٤١م = ٢١هـ ودخلتها الجيوش الإسلامية، ارتبطت مصر بالامبراطورية الإسلامية، وخلال فترة زمنية وجيزة استوعبت الكتل العريضة من سكان هذه الديار الدين الإسلامى واللغة العربية. وكانت مصر فيما بين ٦٦١ – ٧٤٩م = ٤١ – ١٣٢هـ تحت الإدارة الأموية، وفيما بعد ٧٤٩م = ١٣٢هـ انتقلت إلى إدارة العباسيين وكما سبق وأوضحنا.. فبعد أن ضعفت سلطة ونفوذ الخليفة العباسى الموجود فى بغداد فى أواسط القرن التاسع بدأت حركات التمرد والانفصال السياسية تطل برأسها داخل الإمبراطورية الإسلامية. وكانت مصر حينذاك إحدى البلدان التى أعلنت استقلالها. وساد حكم كل من الطولونيين (٨٦٨ – ٩٠٥م = ٢٥٥ – ٢٩٣هـ والإخشيديين (٩٣٥ –

٩٦٣م = ٣٢٤ - ٣٥٢هـ) والفاطميين (٩٦٩ - ١١٧١م = ٣٥٩ - ٥٦٧هـ) على مصر. ثم انتقلت مصر بعد عام ١١٧١م = ٥٦٧هـ إلى سلطة الأيوبيين.

وكانت أراضى شمال أفريقيا مثلها مثل مصر، قد تمت السيطرة عليها فى عصر عمرو بن العاص. وارتبطت بالإمبراطورية الإسلامية تحت مسمى أيالة = ولاية أفريقية. وأديرت هذه المنطقة من قبل الولاة المستقرين فى القيروان بتونس حتى نهاية القرن الثامن الميلادي/ الثانى الهجري. ثم أعلن كل من الأدارسة فى المغرب فى نهاية القرن الثامن / الثانى الهجري، والأغالبة فى بداية القرن التاسع / الثالث الهجرى استقلالهم فى كل من تونس وليبيا. وفى النصف الأول من القرن العاشر الرابع الهجرى دخل القسم الأكبر من المغرب تحت النفوذ الفاطمي.

وقد استولت الجيوش الإسلامية على إسبانيا فيما بين أعوام (٧١١ - ٧١٣م = ٩٣ - ٩٥هـ)، وأدارها الولاة الأمويون الذين أرسلتهم حاضرة الخلافة حتى منتصف القرن الثامن الميلادى أى الثانى الهجري. وبعد أن انهارت الإدارة الأموية فى سنة ٧٤٩م = ١٣٢هـ، هرب عبد الرحمن المنتسب إلى هذه الأسرة، والوحيد الذى بقى حيا إلى إسبانيا، وأسس الدولة الأموية فى الأندلس (٧٥٦ - ١٠٣١م = ١٣٩ - ٤٢٣هـ) واتخذ من قرطبة عاصمة له. واستمرت السيطرة الأموية على الأندلس ما يقرب من ثلاثة قرون. وبدأت محاولات استرداد الأراضى الإسلامية فى شبه جزيرة إيبريا من قبل الصليبيين اعتبارا من القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري؛ ولم يقم الأمويون فى الأندلس بحماية وحدتهم الكلية وتفرقوا إلى

دويلات فى ١٠٣١م = ٤٢٣هـ. وفى منتصف القرن الحادى عشر الميلادى أى الخامس الهجري؛ طلبت هذه الدويلات المعاونة والمساعدة من المرابطين الذين كانوا شبه مستقلين فى فاس خلال هذه الفترة. وبعد الأمويين فى الأندلس؛ ساد حكم كل من المرابطين القادمين من شمال أفريقيا (١٠٨٦ - ١١٤٥م = ٤٧٩ - ٥٤٠هـ) والموحدين (١١٤٥ - ١٢٣٥م = ٥٤٠ - ٦٣٣) على البلاد الأندلسية. وفى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، لم يبق فى شبه جزيرة إيبريا سوى دولة بنى الأحمر (١٢٣٢ - ١٤٩٢م = ٦٣٠ - ٨٩٨هـ) فقط كدولة إسلامية. وبسقوط غرناطة فى أيدى الصليبيين فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي/ التاسع الهجرى وصلت السيطرة الإسلامية على إسبانيا إلى نهايتها.

إن المعلومات المتاحة عن فن المعادن فيما قبل الفاطميين فى المناطق الغربية من الإمبراطورية الإسلامية قليلة جدا. والفاطميون هم قوم من البربر[٣٣٠]. أخذوا بالمذهب الشيعي، وساد حكمهم على شمال أفريقيا فى نهاية القرن التاسع الميلادي/ الثالث الهجري. وفى النصف الأول من القرن العاشر الميلادي/ الرابع الهجري، دخل قسم كبير من الغرب تحت طاعتهم؛ وفى عام ٩٦٩م = ٣٥٩هـ سيطروا على مصر، وأكسبوها حكما مستقلا تماما عن الإدارة العباسية. ثم تركوا إدارة المناطق الواقعة فى شمال أفريقيا إلى الولاة، ونقل الفاطميون مراكزهم التى كانت بالقرب من تونس إلى مصر

---

[330] عن الفاطميين؛ انظر:

Gräefe, E. "Fatinîler", İslâm Ansiklopedisi, vol. IV, (1948), p. 521 - 526.

(فى الفسطاط)، واختاروا لأنفسهم خليفة شيعيا غير معترفين بالخليفة العباسى السني. ونجح الفاطميون فى السيطرة على الشام سنة ٩٨٨م = ٣٧٨هـ بعد أن سيطروا على أجزاء من سوريا. ولكن بدخول الشام سنة ١٠٧٦م = ٤٦٩هـ تحت النفوذ السلجوقي؛ قصرت مدة استقلال الفاطميين بسوريا. وأصبحت مصر هى المكان الوحيد الذى تمكن الفاطميون من التوطن فيه بشكل مستمر بعد أن فقدوا أراضيهم التى كانت فى شمال أفريقيا فى النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري، ولكن مصر فيما بعد عام ١١٧١م = ٥٦٧هـ انتقلت إلى إدارة الأيوبيين المرتبطين بالمذهب السني.

لقد بدأ فى مصر عهد زاهر مع الفاطميين؛ فقد حدث تطور سياسى واقتصادى واجتماعى فى حياة البلاد، وقد فتح هذا الطريق أمام تطور الحياة الثقافية، وازدياد الأنشطة الفنية وتنوعها. واحتل السيراميك والزجاج وسن الفيل والفنون الخشبية والمعدنية فى العصر الفاطمى مكانها اللائق بها، وأخذت نماذج هذه الفنون أجمل المواقع فيما بين الفنون اليدوية الإسلامية.

ولما كان الفاطميون أفارقة الجذور فى شمال أفريقيا؛ وبسبب ارتباطهم بالمغرب من ناحية، وبالمذهب الشيعى من ناحية أخرى فقد استلهموا التأثير الثقافى الإيراني. وخلال العصر الفاطمى الذى أظهر تسامحا كبيرا تجاه المسيحيين، زادت العلاقات والروابط بينهم وبين البيزنطيين ومسيحيى الغرب. ولعبت الإسكندرية دورا محوريا كميناء مهم جدا يقرب ما بين الشرق والغرب فى هذا العصر. وخلال فترة وجيزة، فإن الفن الفاطمى المتطور تحت تأثيرات ثقافية عديدة قد وجد ذاتيته، واعتبارا من بدايات القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري، فإن الأراضى الإسبانية المسلمة وأراضى شمال أفريقيا قد دخلت تحت التأثير الثقافى المصرى – الفاطمي.

إن الآثار المعدنية المصنعة فى المناطق الغربية من الإمبراطورية الإسلامية فى قرنها الأول، تعتبر استمرارا للتراث الفنى المعدنى لعصور ما قبل الإسلام. ففى هذا القرن، استمرت فى مصر صناعة آثار برونزية بأسلوب الصهر والصب مثل المباخر، وقناديل الزيت والمناضد والشمعدانات الثلاثية القوائم مشابهة تماما للآثار المعدنية القبطية سواء من ناحية القوالب والشكل أو من ناحية تقنيات الصنع والزخرفة. هذه الأعمال الفنية التى تمت زخرفتها بهياكل سمكية وطير الحمام، وأوراق الأقنثا، والكرم والنباتات المتسلقة والتى قد طبقت فى تنفيذها تقنية الحفر على سطوحها، فمع أن انفصالها عن النماذج القبطية كان صعبا جدا، فإن القطع الفنية التى استخدمت الخط الكوفى فى زخارفها يمكن إرجاعها بشكل قاطع إلى العصر الإسلامي[٣٣١].

ومع أن عدد النماذج التى وصلت إلينا من الآثار المعدنية الفاطمية لا تعتبر كثيرة، فإنها تمكن الباحثين من الحصول على معلومات عن الفن المعدنى خلال هذا العصر إلى جانب المصادر التاريخية. فناصر خسرو[23*] الرحالة الإيرانى الذى طاف بكل من سوريا ومصر فى بدايات القرن الحادى عشر، يتحدث عن الأعمال المعدنية فى العصر الفاطمى فى عمله المسمى "سفرنامه" يذكر هذا الرحالة فى كتابه أنه فى عام ١٠١٢م= ٤٠٣هـ صنع قنديل فضى كبير من أجل جامع عمر الموجود فى القاهرة؛ وأوضح أنه لكى

---

[331] عن الآثار المعدنية التى ترجع إلى مصر ومؤرخة فى القرون ٧ ، ٨ ، ٩ والموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية؛ انظر: Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 140, 143, 279

يتمكنوا من إدخال هذا القنديل الضخم إلى الجامع فقد قاموا بكسر أبوابه. وقد صور ناصر خسرو عرش الخليفة الفاطمى المستنصر المزدان بمشاهد الصيد، والمصنوع من الذهب والفضة(٣٣٢).

وهناك كاتب آخر يقدم لنا معلومات مهمة عن الأعمال المعدنية الفنية فى العصر الفاطمي، هو المقريزى (١٣٦٤ - ١٤٤٢م = ٧٦٦ - ٨٤٦هـ)(24*) مؤرخ القرن الخامس عشر الميلادي/ التاسع الهجري. إن المقريزى الذى تمكن من دراسة سجلات سراى حكم مصر، قد اعتمد على هذه السجلات القديمة، وقام بعمل حصر لسجلات الآثار المعدنية فى الخزينة الفاطمية وأوضح أن عدد القطع الفنية المصنوعة من الذهب والفضة فى السراى الفاطمى فى هذه الفترة قد تجاوز ثلاثة آلاف قطعة فنية(٣٣٣). ومن المؤسف؛ أن عددا قليلا جدا من الآثار الذهبية والفضية التى سجلها المقريزى فى قائمته هى التى وصلت إلى يومنا الحاضر.

نستطيع أن ندرس الآثار المعدنية فى العصر الفاطمى بتقسيمها إلى مجموعتين: مجموعة النماذج الذهبية والفضية، ومجموعة النماذج البرونزية.

١- الآثار الذهبية والفضية:

هناك أدوات زينة صغيرة مثل الأقراط والدبابيس والقلادات المصنوعة من الذهب والتى ترجع إلى العصر الفاطمي. إن المجوهرات الفاطمية

---

(332) Nâsir-i Khusrav. Sefernâmeh, (ed. ve tercüme Schefer), Paris, 1881, p. 148; Sceratto, U. op. cit., p. 78.

(333) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 13; Sceratto, U. op. cit., p. 78.

المزخرفة بتقنيات الفليجره "Filigre" والجرانوله "Granule" والتطعيم بالأحجار الكريمة والمينا الكلوسونية Cloissonné - mine (صورة ٤٤ a-b) معظمها موجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومتحف الميتروپوليتان فى نيويورك ومتحف بناكى فى آثينا ومجموعة هرارى بالقاهرة.

إن أدوات الزينة[٣٣٤] المزخرفة بأسلوب المينا والتى عثر عليها فى حفريات الفسطاط، تكشف عن تشابه وتقارب كبيرين مع الآثار البيزنطية المزخرفة بالمينا سواء من ناحية الزخرفة أو من ناحية تقنيات الصنع، ولكن بعض النماذج توجد عليها كتابات كوفية مما يقطع بعودتها إلى العصر الفاطمي. وإن المجوهرات المستخرجة من حفريات الفسطاط قد تم تأريخها بأواسط القرن الحادى عشــر الميــلادى / الخامس الهجرى اعتمادا على خصائص الخطوط المستخدمة.

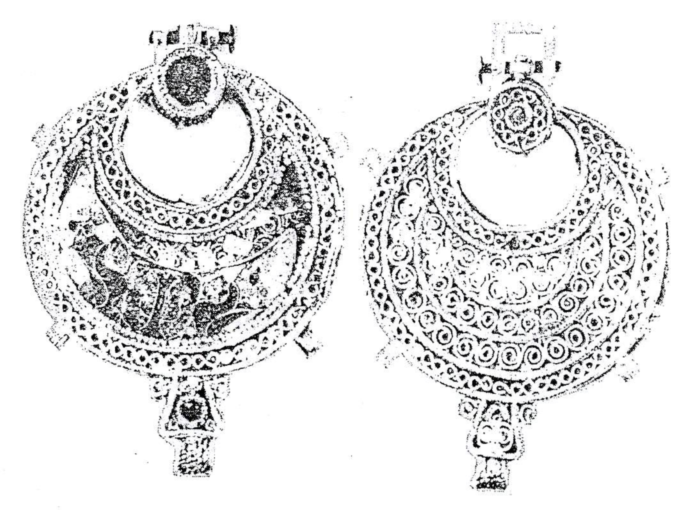
كما عثر على أدوات زينة ذهبية مزخرفة بالمينا[٣٣٥] تشبه النماذج المستخرجة من مدينة الفسطاط، وعثر عليها فى مدينة الزهراء القريبة من قرطبة فى إسبانيا. هذه الآثار التى عثر عليها مع سكة إسلامية ترجع إلى القرنين ١١، ١٢ أى ٥، ٦ الهجريين تدعم تأريخ نماذج الفسطاط أيضا.

إحدى القطع المصنوعة من المعادن النفيسة والتى ترجع إلى إسبانيا المسلمة، عبارة عن علبة فضية على شكل صندوق، عثر عليها فى خزينة كتدرائية غرونا Gerona Katedralı. (صورة ٤٥) هيكل هذه العلبة المصنوعة من

---

(334) عن المطبوعات المتعلقة بهذه الآثار التى تناولناها فى قسم "تقنية المينــا" انظــر: حاشية ١٩٦.

(335) عن المطبوعات المتعلقة بمجوهرات إسبانيا. انظر: حاشية ١٩٧.

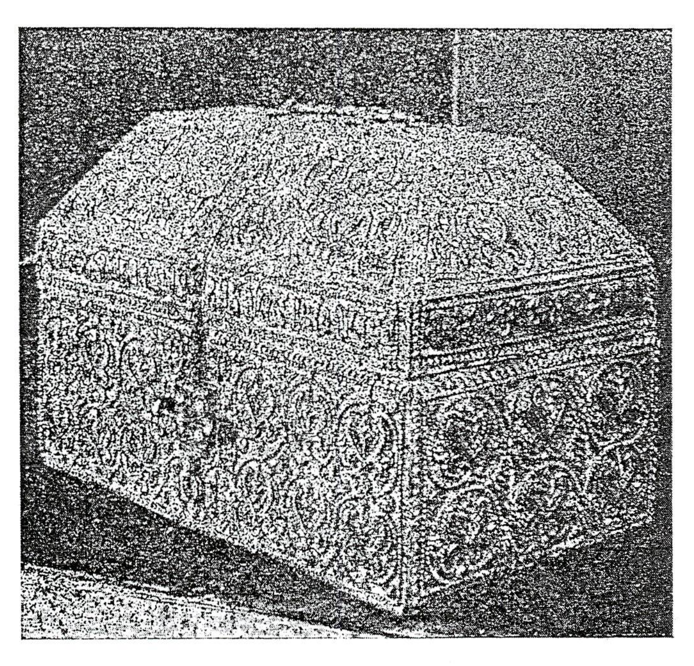


صـــــورة ٤٤ a , b

الخشب التى تشبه العلب المصنوعة من سن الفيل فى العصر الفاطمي، قد غطى بالألواح الفضية المزخرفة بتقنيات الريبوزيه جرانوله والتذهيب والنيلو. ويتضح من الكتابة الكوفية - المزهرة التى تلتف حول حافة العلبة الموجودة فى كاتدرائية غرونا أنها قد صنعت بناء على طلب وتوصية من أحد وجهاء السراى لتقدم إلى هشام الثانى ابن الحكم الثانى والذى سيصبح خليفة بعد والده الخليفة الحكم الثانى (٩٦١ - ٩٧٦) = ٣٥٠ - ٥٦٦هـــ. وهكذا، فإن العلبة المصنوعة باسم هشام الثانى يمكن تأريخها بحوالى عام ٩٧٥م = ٣٦٥هـــ أى أواخر سنوات حكم الحكم الثاني[٣٣٦].

---

[336] عن الصندوق الموجــود فـــى غرونـــا: انظـــر: Barrett, D. op. cit., p. 14; Dimand, M. Handbook, p. 156; Gomez - Moreno, M. Ars Hispaniae, vol. III, Madrid 1951, p. 334, fig. 392 a; Kühnel, E. Maurische Kunst, Berlin 1924, p. 118; İdem. Kleinkunst, p. 188, 220; Otto - صـــورة 149; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 17, صـــورة Dorn, K. Kunst des Islam, Baden - Baden, 1964, p. 115; Sceratto, U. op. cit. p. 78, صورة32.



صــــورة ٤٥

كما توجد فى المتحف الأركوپولوجى القومى فى مدريد علبة فضية أخرى مزخرفة بتقنية النيلو، وترجع إلى تاريخ متأخر عن تاريخ العلبة الفضية الموجودة فى غرونا والتى تشبه الصندوق[٣٣٧].

****

٢- الآثار البرونزية:

إن أحد الآثار المبكرة التى وصلت إلى يومنا الراهن من بين الآثار البرونزية التى ترجع إلى مصر الفاطمية؛ هو طاس صغير[٣٣٨] مزخرف بتقنية الحفر، على هيئة نصف كرة، وموجــود فى متحف الميتروپوليتان.

---

(337) انظر: .The Arts of Islam, Kat. no. 164

(338) عن النشر المتعلق بهذه الطاسة؛ انظر: حاشية ٢٧٨.

داخل هذا الطاس الذى أمكن إرجاعه إلى نهايات القرن العاشر، استنادا على خصائص الخط الكوفى المزهر المستخدم فى كتابة التمنيات الطيبة التى تلتف حول حافة الفوهة؛ داخلها ميدالية ضخمة مزدانة بأفرع نخيلية. وأرضية الميدالية مغطاة بدوائر صغيرة متراصة بجوار بعضها، مثل تلك التى ترى فوق الآثار المعدنية الإيرانية التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن العاشر أى الرابع الهجري: (انظر صورة ٢٩ - ٣٠ وحواشى ٢٧٦ - ٢٧٩).

وهناك فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة طاسات أخرى ومعظمها يشبه إلى حد كبير الطاس البرونزى الصغير الموجود فى متحف الميتروبوليتان من ناحية القالب وتقنية الزخرفة. داخل هذه التحفة التى ترك القسم الخارجى عليها توجد ميدالية كبيرة أيضا، ولكن هذه المرة، فإن داخل الميدالية وباطنها قد تمت زخرفته بهيكل أرنب، ونفذ باسلوب الحفر[٣٣٩].

إن معظم الأعمال البرونزية التى تنسب إلى العصر الفاطمى قد صنعت بتقنية الصهر والصب، زخرفت برسوم محفورة؛ وعبارة عن أدوات زينة أسبلة مياه وأكوامانيلات = وأوانى مياه "Aquamanils" على شاكلة هياكل حيوانية زخرفت سطوحها برسوم محفورة. قسم منها يرجع إلى مصر، والقسم الآخر يمكن إرجاعه وإضافته إلى إسبانيا التى أوضحنا أنها قد دخلت تحت التأثير الثقافى المصري/ الفاطمى اعتبارا من القرن الحادى عشر. هذه النماذج التى هى عبارة عن أشكال غزال (صورة ٤٦) [٣٤٠]. وأرنب (صورة

---

[339] انظر: Hasan, Z. M. op. cit., p. 241; Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 45 صورة 6.

[340] عن النموذج الموجود فى متحف كابوديمونته فى نابولى من الآثار المعدنية التى على شاكلة الغزال؛ انظر: Sceratto, U. op. cit., p. 77 صورة 31. عن النموذج الموجود فى متحف زولكركونده فى ميونخ؛ انظر: Erdmann, K. "Islamische Giesgefässe des 11. Jahrhunderts", Pantheon, 22, (1938), p. 251, صورة 2; Glück - Diez. Op= =.

٤٧)[٣٤١]. وحصان (صورة ٤٨)[٣٤٢]. وأسد (صورة ٤٩ / ٥٠ / ٥١)[٣٤٣].

---

cit., Taf. XXX; Migeon, G. Manuel, p. 376, fig. 183; Sarre - Martin.
عن النموذج الموجود فى متحف الدولة فى برلين الغربية؛ Meisterwerke, Taf. 155.
انظر: Erdmann, K. op. cit., p. 253. صورة 4; Museum für Islamische Kunst
عن النموذج الموجود فى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة؛ Berlin, Kat. No. 321.
انظر: Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 43.

(341) عن الطاووس الذى ينقص ذيله؛ انظر: Dodd, E. C. "On a bronze rabbit from Fatimid Egypt", Kunst des Orients VIII/1 - 2, (1972), p. 60 - 76, fig. 1; Migeon, G. Manuel, p. 379, fig. 187; İdem. Les Arts Musulmans, Paris - Bruxelles, 1926, Pl. XLIV - b. عن النموذج الموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة؛ انظر: Islamic Art in Egypt 969 - 1517, kat. no. 44; The Arets of Islam, Kat. no. 169.

(342) انظر: عن النموذج الموجود فى مدينة الزهرا والذى على شاكلة الحصان؛ Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 331, fig. 396 b; Kühnel, E. Maurische Kunst, ص. 120; Migeon, G. Manuel, p. 377, fig. 184; عن النموذج الموجود فى متحف Otto - Dorn, K. op. cit., p. 116, fig. 70. مدريد؛ انظر: Gomez- Moreno, M. op. cit., p. 332, fig. 397 a - b.

(343) انظر: عن النموذج الموجود فى متحف الفن الإسلامى فى القاهرة والذى على شاكلة الأسد؛ Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 47. عن النموذج الموجود فى متحف برلين الغربية؛ انظر: Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166, fig. 126; Migeon, G. Manuel, p. 378, fig. 185; الموجود فى كاسل؛ انظر: Migeon, G. Manuel, p. 381, fig. 189. عن النموذج الموجود فى متحف اللوفر؛ انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 146; Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 331, fig. 396 a; Kühnel, E. Maurische Kust, p. 120; Migeon, g. Manuel, p. 383, fig. 191. =عن النموذج



صـــورة ٤٦

وطائر (صـــورة ٥٢ / ٥٣)(٣٤٤). تـــؤرخ بـــالقرن الحادى عشر والثانى عشر أى الخـــامس والســـادس الهجـــري. إن هياكـــل الحيوانات المصـــنعة فـــى إسبانيا المســلمة ومصــر الفاطمية فى أحجام وأطوال مختلفة، تتداخل فى الكثيـر من الأحيـــان مـــع الآثـــار المعدنية التى على شـــاكلة الحيوانات والمزخرفة بنفس أساليب الزخرفة والتى ترجع إلى إيران وإلـــى الفتـــرة نفســـها. ولكـــن الحيوانـــات الفاطمية؛ وخاصة هياكل الغزال والأرنب التى ترجع إلى مصر

الموجود فى فلورونسا، انظر: Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 332, fig=. 397ص. 379, fig. 186; İdem. Les Arts Musulmans, Pl. XLIV a; Sceratto, U. op. cit., صورة30.

(344) عن الطاووس الناقص الذيل؛ انظر: Sceratto, U. op. cit., p. 80, صورة 34.

عن الطاووس الموجود فى متحف اللوفر؛ انظـــر: Arts de l'Islam, Kat. no. 147; Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 332, fig. 397 c; Migeon, G. Manuel, p. 380, fig. 188. عن الحمامة الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية؛ انظر: Museum für Islamische Kunst Berlin, kat. no. 294.

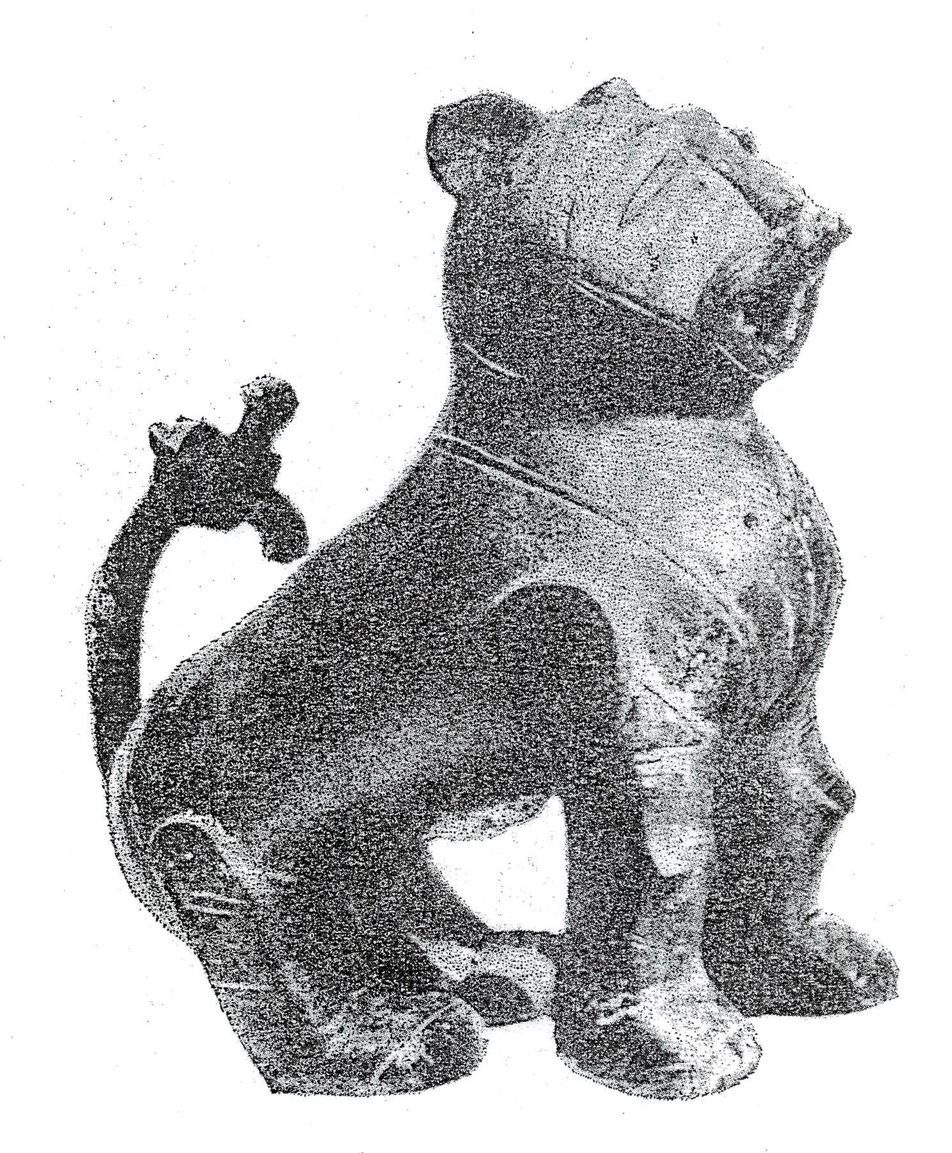
(انظر صور ٤٦ - ٤٧ وحاشيتى ٣٤٠ - ٣٤١) تلفت الأنظار لكونها قد شكلت بشكل أكثر ميلا إلى الواقع والحقيقة بالقياس مع النماذج الإيرانية. إن التصوير = الرسم الذى يشبه الهياكل الحيوانية والتى هى نتاج التيار الواقعى الذى يبين عن نفسه فى مصر فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر فى الفن الإسلامي، نشاهده أمامنا أيضا على زخارف السيراميك والزجاج وسنالفيل وزخرفة الأعمال الخشبية التى ترجع إلى العصر الفاطمي(٣٤٥).



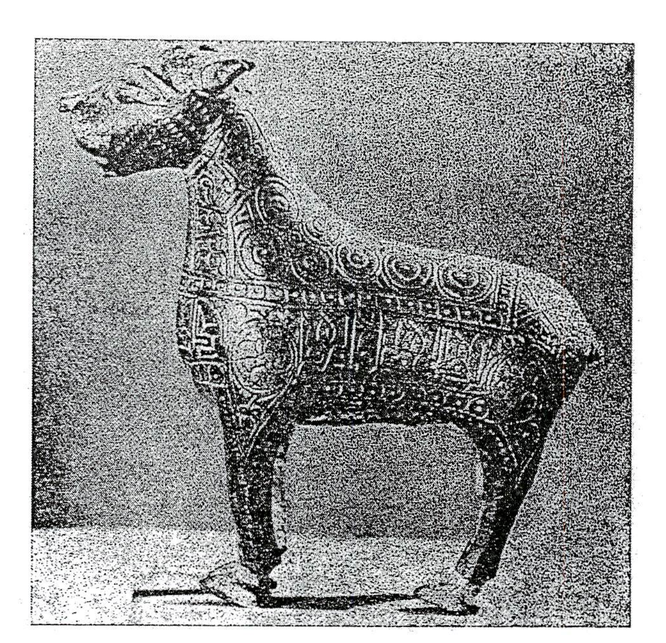


صورة ٤٨

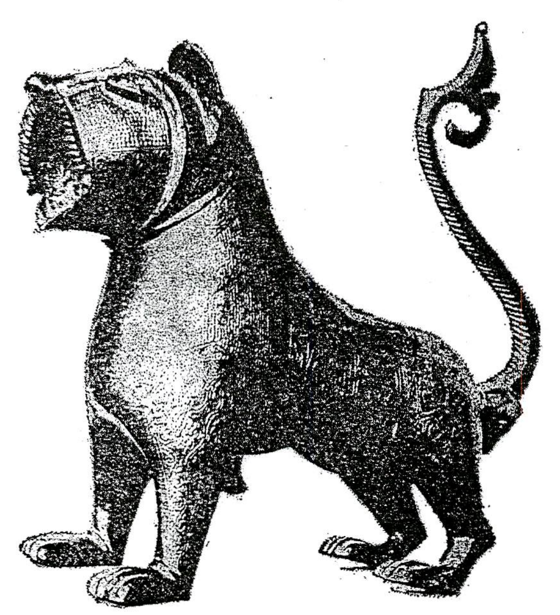
(345) Sceratto, U. op. cit., p. 77.



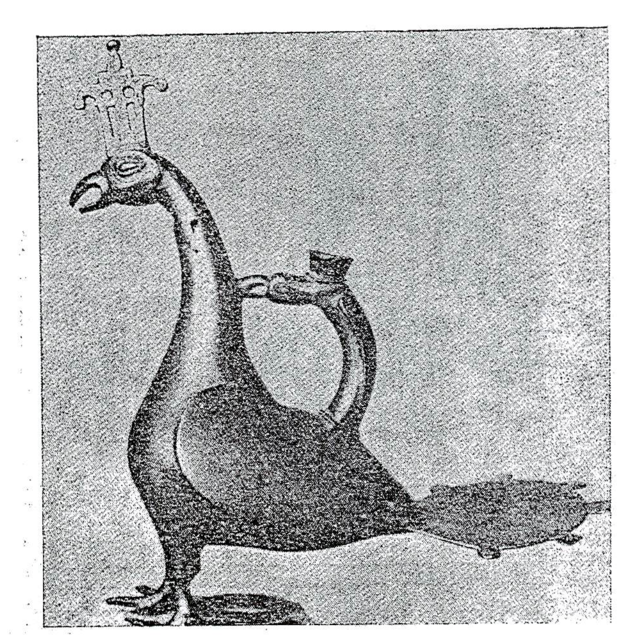
صـــورة ٤٩



صـــــورة ٥٠



صـــــورة ٥١

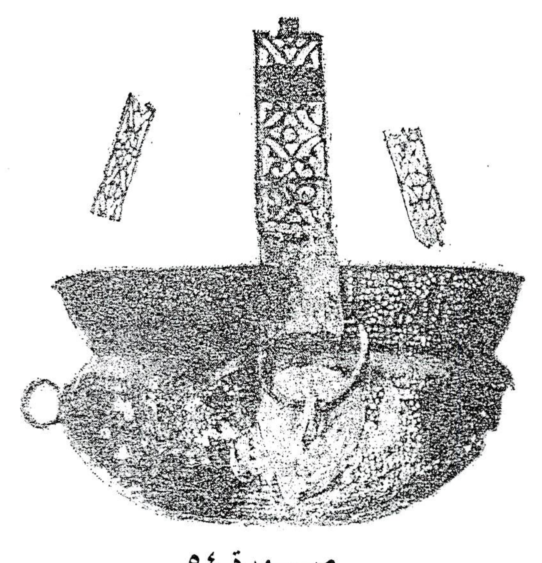


صــــورة ٥٢



صــــورة ٥٣

* * * * *



صـــورة ٥٤

هناك نموذج برونــزى آخر يمكن أن ندرسه فــى إطار فن المعدن فى العصــر الفاطمي؛ عبارة عن قنــديل كبير وأقرب ما يكون إلى قفص (صورة٥٤)(٣٤٦) صنع بتقنيــة الطرق، وزخــرف بتقنيــة التخريم، ويرجع إلى جامع القيروان وموجود الآن فــى متحف باردو "Bardo" فى تونس. له جسد دائري، وعنق واسع يفتح ناحية الفوهة. وقد زخــرف سطح هذا العمل بكتابات بخط كوفى ورسوم هندسية. قطر الفوهة ٤١,٦سم. يعلق فى السقف بأذرع مستوية مثبتة بحلقات مستقرة فوق البدن. هذا الأثر، سواء من ناحية الصنع وتقنيات الزخرفة أو من ناحيــة الفــورم = القالــب وعناصره يظهر تشابها قريبا من القناديل الإيرانية (انظر حاشية ٣٢٩) التى ترجع إلى القرون العاشر والحادى عشر والثانى عشر الميلاديــة ٤، ٥، ٦ الهجرية والمستخرجة من حفريات مدينة الري. إن حافــة فوهــة القنــديل الخاص بجامع القيروان مزدانة بكتابة أمنيات طيبة خطت بخط كوفي. وفوق

---

(346) انظر: Marçais, G. Poinssot, L. Objects Kairouanais, Tunis, 1952, vol. I, p. 411, Pl. LXV; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork V"-و 7. XII - , op, cit., p. 214, Pl. IX - a

قسم القاع المزدان بزخارف أيضا قد تمت بعناصر نجمية سداسية، يوجد إفريز أى شريط ثان من الكتابة. ويتضح من الكتابة التى تعلو القاع أن صانعه "محمد بن على القيسى الصفاد المغربي" إن د. س. رايس الذى درس هذه الكتابة قد أرخ هذا العمل الذى خرج من تحت أيدى صانع مغربى بالنصف الأول من القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى معتمدا على خصائص الزخرفة والكتابة التى تعلوه.

* * * * *

سمات فن المعادن فى العصر الفاطمي:

ومع أن أعداد الآثار الفنية المعدنية الخاصة بالعصر الفاطمى والتى وصلت إلينا ليست كثيرة كما أوضحت المصادر التاريخية (انظر حاشية ٣٣٢/ ٣٣٣)، فإن النماذج الموجودة كان بعضها مصنوعا من المعادن الثمينة لهذا العصر (انظر صور ٤٤ - ٤٥) وبعضها من النحاس الأصفر أى البرونز، (انظر صور ٤٦ ← ٥٤). وقد استخدمت تقنيات الزخرفة مثل الريبوزييه، والحفر، والتخريم، والتذهيب، والنيلو والفيليجره والجرانوله والتطعيم بالأحجار الكريمة والكلوسونه من مختلف تقنيات الزخرفة على هذه المعادن، ويظهر تطبيقها نجاحا كبيرا فى التنفيذ. إن كل تقنيات الزخرفة المعدنية وأساليبها - عدا أسلوب المينا - التى تشاهد فوق الأعمال الفاطمية، كانت مستخدمة أيضا فى شتى بقاع الإمبراطورية الإسلامية الأخرى اعتبارا من بدايات الإسلام. وأهم تجديد أحدثه الفاطميون فى فن المعدن الإسلامي، هو أسلوب الكلوسونه - المينية الذى نشاهده فى زخرفة أدوات الزينة

الذهبية، فهذا الأسلوب الذى نشاهده لأول مرة فى الفن الإسلامى على المجوهرات التى تعود إلى مصر فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين (انظر صورة ٤٤ a-b) وإسبانيا فى الفترة نفسها، وكان مستخدما كما أسلفنا فى الفن البيزنطى منذ القرن السادس الميلادي. (انظر حاشيتى ١٩٠ / ١٩١). ومن المعتقد أن الصناع الفاطميين قد تعلموا هذا الفن من البيزنطيين.

إن معظم الأعمال الفنية البرونزية التى تنسب إلى العصر الفاطمى قد صنعت بتقنية الصهر والصب، زخرفت بأسلوب الحفر على سطوحها وهى تتكون من الأكوامانيات وزينات الأسبلة والشمشم وكلها على شاكلة حيوانات من البيئة (انظر صورة ٤٨ – ٥٣). وتعكس هذه المجموعة من الأعمال التى ينسب قسم منها إلى مصر وإسبانيا المسلمة ومؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس والسادس الهجريين التأثيرات الفنية الإيرانية. وقد سبق القول إن القوالب المعدنية التى على هيئة هياكل حيوانية كانت تصنع فى إيران بدون انقطاع منذ الأزمنة القديمة (انظر حواشى ٢٨٦ – ٢٨٩)، وقد أوضحنا بالنماذج استمرار هذا التراث الإيرانى فى العصور الإسلامية المبكرة (انظر صور ٣٢ – ٣٥). وكما سنرى فى الأجزاء التالية؛ فإن صنع الآثار المعدنية التى على هيئة الهياكل الحيوانية فى إيران، قد ازداد فيما بعد فى العصر السلجوقى فيما بعد منتصف القرن الحادى عشر أى الخامس الهجري. وهكذا؛ فإنه يمكن التفكير فى أن قطع الزينة الخاصة بالأسبلة والشمشم والأكوامانيلات الفاطمية التى صنعت على هيئة الهياكل الحيوانية والمؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس الهجرى

كانت مستوحاة من النماذج الإيرانية المعاصرة لها. ولكن الأعمال التى أخذت شكل الأرنب والغزال والتى تنسب إلى مصر خاصة فيما بين الهياكل الحيوانية والفاطمية المؤرخة بالقرن الحادى عشر والثانى عشر أى الخامس الهجرى نرى على أن تشكيلها كان أكثر واقعية وطبيعية بالقياس إلى النماذج الحيوانية الإيرانية التى تظهر تحويرا مبالغا فيه والتى تنسب إلى العصر نفسه (انظر صور ٤٦ / ٤٧). إن هذه السمة الخاصة بالهياكل الحيوانية الفاطمية تعكس تأثيرات منطقة البحر الأبيض التى تستمر فى التراث الفنى العتيق.

****

هوامش المترجم لهذا الجزء

(23*) **ناصر خسرو (١٠٠٣ – ١٠٨٨م) = ٣٩٤ – ٤٨١هـ):** شاعر من بلخ إسماعيلى المذهب ومن أقطاب الأدب الفارسى. حج إلى مكة وزار سورية وفلسطين ومصر والجزيرة العربية، ترك لنا أخبار رحلاته فى كتابه "سفرنامه" الذى ترجم إلى اللغة العربية. وله "ديوان" و"سعادت نامه" وفيهما يعبر عن آرائه الدينية شعرا. انظر: المنجد...

(24*) **المقريزى؛ (تقى الدين) (١٣٦٤ – ١٤٤١م = ٧٦٦ – ٨٤٥هـ):** نسبة لحارة "المقارزة" فى بعلبك. مؤرخ بعلبكى الأصل ولد فى القاهرة وتولى القضاء بها. عمل فى القاهرة ودمشق ثم انصرف إلى الكتابة. له "السلوك لمعرفة دول الملوك" و"المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار" ويعرف بخطط المقريزي"، و"النقود الإسلامية القديمة". انظر: المنجد...

جـ- الفن المعدنى فى العصر السلچوقي؛

(الفن المعدنى فى إيران؛ من عام ١٠٤٠م حتى الغزو المغولي ١٢٢٢/٢١م = ٤٣٢ - ٦١٦هـ وحتى عام ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ فى بلاد ما بين الرافدين وسورية وحتى نهاية القرن ١٣م = السابع الهجرى فى الأناضول)

معلومات عامة عن العصر السلچوقى وإطلالة على الفن المعدنى فى هذا العصر:

ينحدر السلاچقة من قبيلة قنيق Kınık الغزية إحدى القبائل التركية التى تعيش فى أواسط آسيا، وقد سيطروا على منطقة خراسان سنة ١٠٤٠م = ٤٣٢هـ وكونوا دولة سلچوقية مستقلة. واعتبارا من منتصف القرن الحادى عشر الميلادى / الخامس الهجرى اتجه الأتراك السلاچقة نحو الغرب مسيطرين على إيران والعراق وسوريا والأناضول مكونين إمبراطورية شاسعة الأطراف خلال مدة وجيزة.

وكان العالم الإسلامى اعتبارا من منتصف القرن الحادى عشر الميلادى / الخامس الهجري، مقسما إلى دويلات تدار معظمها من قبل الأسر العربية والإيرانية بينما نفوذ الخليفة فى بغداد وسلطته قد أصابها الضعف والوهن.

وما إن سيطر السلاچقة العظام على القسم الأعظم من بلدان الشرق الأدنى حتى حققوا الوحدة السياسية والفكرية فى العالم الإسلامى من جديد. وقد استمرت الوحدة السياسية حتى وفاة ملكشاه سنة١٠٩٢م = ٤٨٥هـ[25*]. وبعد ذلك التاريخ بدأت الانقسامات تطل برأسها فى ربوع إمبراطورية السلاچقة العظام. هذا وقد استمر نفوذ السلاچقة الذين يعتبرون امتدادا للسلاچقة العظام فى كل من سوريا حتى سنة ٥١١هـ = ١١١٧م وبلاد خراسان حتى سنة ٥٥٢هـ = ١١٥٧م ومناطق كرمان حتى سنة ٥٨٣هـ = ١١٨٧م والعراق والجزيرة حتى سنة ٥٩١هـ = ١١٩٤م بينما استمر نفوذ وسيطرة سلاچقة الأناضول حتى سنة ٧٠٨هـ = ١٣٠٨ ميلادية.

فرغم التمزق السياسى الذى أعقب موت ملكشاه، فقد ظلت معظم هذه المناطق مرتبطة بسلطان السلاچقة العظام من الناحية الشكلية حتى منتصف القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادي. ولكن بعد موت السلطان سنجر فى سنة ٥٥٢هـ / ١١٥٧م. انقسمت الأراضى السلچوقية، إلى دويلات مختلفة، ومناطق جغرافية أصغر حجما، وأقل ارتباطا بالسلطان وبالخليفة[٣٤٧].

وإذا ما استثنينا مصر وفلسطين، فإن بلدان الشرق الأدنى ظلت تحكم من قبل السلاچقة، أو من قبل أمراء، وملوك، وآتابكة يحكمون باسم السلاچقة لمدة تجاوزت القرنين من الزمان، ونستطيع بارتياح أن نطلق على هذه الفترة

---

(347) انظر: Cahen, C. "The Empire of the Great Seljukids", Pre-Ottoman Turkey, New York, 1968, p. 19 - 51; Kafesoğlu, İ. "Selçuklular", İslâm Ansiklopedisi, vol. X, İstanbul, (1966), p. 353 - 384; İdem. Selçuklu Tarihi, İstanbul, 1972; Köymen; M. A. selçuklu Devri Türk Tarihi, Ankara 1963.

فترة السلاچقة أو "عهد السلاچقة". وحتى لو كانت بعض المناطق قد خرجت من النفوذ السلچوقى خلال هذا العصر كالخوارزمشاهيين فى شمال وشرق إيران والأيوبيين فى سوريا فى نهاية القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادي، فإن التغيرات السياسية لم تنعكس على الوحدة الفنية السائدة فى هذه المناطق، إلا فى القليل النادر. فالعنعنات – أى الموروثات – الفنية والثقافية السلچوقية ظلت هى المسيطرة فى إيران والجزيرة وسوريا حتى منتصف القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادى بينما سادت فى الأناضول حتى نهاية القرن المذكور.

وكانت أهم الخصائص التى أثرت فى نمو وتطور الثقافة والفنون الإسلامية فى العصر السلچوقى بشكل كبير؛ هو نزوح الأتراك من أواسط آسيا، موطنهم الأصلي، وتوطنهم فى أراضى الشرق الأدنى فى كتل بشرية كبيرة. ففقد نزح الأتراك إلى المناطق الإسلامية من هذه الديار منذ بدايات العصر العباسي؛ وتولوا مناصب ومهام فى الإدارة والجيش العباسي. ولكن توطن الترك بكتل بشرية كبيرة، فى الشرق الأدنى، ووصولهم بالثقافة واللغة التركية إلى المستوى الثالث فى بناء الحضارة الإسلامية جنبا إلى جنب مع العرب والفرس لم يتحقق بالفعل إلا فى العصر السلچوقي؛ فتأثير أتراك أواسط آسيا (الذى بدأ فى الظهور فى الفنون الإسلامية منذ القرن الثانى الهجري، الثامن الميلادي، قد زاد وتطور وانتشر بشكل ملحوظ فى العصر السلچوقي.

وكانت هناك خاصية أخرى أثرت فى تشكيل الحياة الثقافية والفنية فى العصر السلچوقي، ألا وهى البناء السياسى والاجتماعى للدولة؛ ذلك البناء

الذى يمكن تعريفه بـــ "نظام الإمارات المرتبطة بالمركز فى البداية، والمنفصلة عنه فيما بعد"[٣٤٨].

ففى الفترة التى امتدت حتى سنة ٤٨٥هـــ = ١٠٩٢م - عهد كل من طغرل بك وألب أرسلان وملكشاه - قسمت الأراضى السلجوقية من قبل السلطان نفسه إلى إمارات، وتركت كل إمارة تحت إدارة أمير أو بك من العائلة السلجوقية، وخلال عهد طغرل بك سلمت إمارة مرو إلى چاغرى بك، وگرگان ودامغان إلى قوتالمش بك، وكرمان إلى قاوورد بك أما سستان فقد أعطيت إلى موسى بك[٣٤٩]. وكان هؤلاء الأمراء، المرتبطون بكل من الخليفة والسلطان السلچوقى العظيم، هم المسئولين عن حماية ونهضة وتطور مناطقهم. أما القرارات السياسية، والأيديولوجية المهمة. فكانت تصدر دائما؛ من قبل الخليفة، والسلطان.

وداخل نظام الولايات المرتبطة بالعاصمة هذا، كانت تركستان، وإيران، والجزيرة وسوريا والأناضول قد توحدت كلها تحت إدارة واحدة رغم تباعد المسافات والفروق فيما بين بعضهم البعض. وهكذا.. زاد التبادل الثقافى والفكرى بين هذه المناطق. وخلال هذا العصر، زادت الفعاليات الاقتصادية والأنشطة الزراعية والسكانية فى المناطق النامية، وأضحت مراكز الولايات مدنا مهمة. وزادت الأنشطة، والفعاليات الثقافية والفكرية وتنوعت، جنبا، إلى جنب مع النهضة الاقتصادية. ولكن انتهى نظام الإمارة، وفتح الطريق أمام استقلال بعض المناطق. وبدأت حركات الانفصال عن العاصمة المركزية اعتبارا من نهايات القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادي.

---

(348) انظر: Grabar, O. Persian Art, p. 8.

(349) انظر: Kafesoğlu, İ. "Selçuklular", op. cit., p. 362.

ورغم أن الخلافات؛ بدأت تطل برءوسها، فيما بين المناطق والإمارات، خلال العصر السلچوقي، من حين لآخر، فإن النشاط التجاري، سواء داخل العالم الإسلامى نفسه، أو مع البلدان المسيحية، أو دول الشرق الأقصى قد نال الكثير من الاهتمام. وقد خلقت هذه الاستمرارية فى العلاقات التجارية – مع مرور الوقت – طبقة تجارية ثرية داخل المجتمع السلچوقي[٣٥٠].

وقد شهد القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادي، توالى التمزق السياسى من ناحية، وتزايد العائلات التجارية داخل المجتمع الإسلامى من ناحية أخرى وترتب على ذلك تغير وتطور فى وضع الفن والفنانين السلاچقة.

فى العصر الإسلامى المبكر، كان الفنانون – وخاصة المبدعون الذين يصنعون تحفا معدنية ذات قيمة فنية ووضع اجتماعى مميز – كانوا بصفة عامة يعيشون فى قصور الحكام والأمراء والنبلاء وتحت حمايتهم ورعايتهم، وكثيرا ما كانوا يبدعون أعمالا من أجلهم، ولكى تعكس حياتهم المرفهة، وتعرض فى قصورهم وتصنع فى ورش ملحقة بالسرايات أو القصور الخاصة بهم. واعتبارا من القرن السادس الهجري، أى الثانى عشر الميلادي، ومع تزايد انفصال الإمارات والمناطق المستقلة تزايد أيضا عدد الأتابكة والملوك والأمراء وازدادت ثرواتهم، وهكذا تكاثر أيضا، عدد الذين يشترون، ويقتنون التحف المعدنية التى تحمل قيما جمالية وفنية راقية.

كما أن النهضة الاقتصادية، التى شهدتها المنطقة السلچوقية، فى غضون القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادى، قد ارتبط بها طبقة من التجار الأثرياء، وقد أثرت هذه الطبقة بدورها أيضا فى الحياة الفنية، والثقافية تأثيرا

---

(350) انظر: Grabar, O. Persian Art, p. 9.

إيجابيا. وخلال هذا القرن، بدأ صناع التحف المعدنية، ومبدعوها؛ يعيشون فى كنف ورعاية هذه الأسر التجارية الغنية، ويبدعون تحفا معدنية من أجلهم، وإذا كان السلاطين، والأمراء، والنبلاء، وحدهم هم الذين كانوا يقبلون على التحف الفنية، ويطلبونها سابقا، فإن هذه التحف ازداد الطلب عليها الآن، من تلك الطبقة الجديدة، وخاصة ممن عرف عنهم أنهم من حماة الفنون. وقد زخرفت هذه الأعمال التى صنعت من أجل هذه الأسر الثرية أيضا، ببعض المناظر الملوكية؛ كمناظر الصيد، أو اللهو جنبا إلى جنب مع عنعنات الأصالة، والنجابة، وشارات العرش؛ وأبدع مثال لذلك هو ذلك الإناء المزخرف بموضوعات ملوكية(٣٥١). ومعروف باسم "إناء بوبرنسكى"(26*) ومحفوظ بمتحف الهرميتاج. فمن كتابته يتضح أن هذه التحفة الرائعة قد صنعت سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣م فى مدينة هراة(27*) وأنه قد صنع لتاجر زنجاني. وسواء تم تزيين الإناء بشعارات "الرنوك" الدالة على الأصالة أو النجابة، أو وجود كتابة تدل على اسم التاجر وصفات وألقاب تشبه الألقاب المستخدمة للأصلاء والنجباء وعلية القوم، إلا أن أبلغ ما يمكن أن يستنتج من ذلك؛ هو ظهور طبقة من التجار تعمل على حماية الفن الجديد منذ أواسط القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادي. وأن هذه الطبقة قد لعبت دورا مهما داخل المجتمع فى تطوير هذه الفنون المعدنية. ويتضح من الكتابات الموجودة على الإناء أنه قد صنع من أجل هذا التاجر، وأنه لم يشتره، وهناك نماذج أخرى من هذا النمط تعود إلى النصف الثانى من القرن السادس وأوائل السابع الهجرى أى النصف الثانى من القرن الثانى عشر وأوائل

---

(351) Ettinghausen, R. “The Bobrinski Kettle”, Gazette des Beaux Arts, vol, XXIV. (1943), p. 193 - 208.

الثالث عشر الميلادي[٣٥٢] وكما سيتضح من الدراسة فى الفصول القادمة؛ فإن المناظر التى كانت تصور حياة القصور والموضوعات الملوكية وتزين بها الأوانى والتحف المقدمة للأمراء والنبلاء فقط فى العصور الإسلامية المبكرة، أصبحت تستخدم فى العصر السلجوقى على نطاق واسع وعلى أنها شعارات أو أشعرة لتلك الفترة[٣٥٣].

ومع تزايد عدد حماة الفنون وجامعيها، اعتبارا من القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادي، حدثت زيادة واضحة فى صناعة التحف المعدنية، شأنها فى ذلك شأن سائر الفنون الأخرى، وقد حدث – كنتيجة لذلك أيضا – تطور، وتنوع فى الخامات والتقنيات، وأنواع الأواني، والطرز والأشكال، وأنواع الزخرفة، والنقوش الخطية، والكتابية، والرسوم الهندسية، والتوريقات النباتية، والهياكل الآدمية، والحيوانية.

الخامات والتقنيات:

شهدت فنون المعادن فى العصر السلجوقى استمرار صناعة التحف المعدنية من شتى المعادن كالذهب والفضة والبرونز والنحاس كما هو الحال فى العصر الإسلامى المبكر، إلا أن هذا العصر قد شهد أيضا انحسارا ملموسا عدد التحف الذهبية قياسا بالزيادة الهائلة فى التحف البورنزية وتلك التى تصنع من النحاس ومشتقاته. وخرج هذا المعدن الثمين منذ منتصف القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادى من بين الخامات الرئيسة

---

(352) انظر: İbid., p. 198, حاشية.15

(353) انظر: Grabar, O. Persian Art, p. 15.

المستخدمة فى صناعة التحف والفنون المعدنية. واعتبارا من هذه الفترة وأواخر هذا القرن، طرأت زيادة ملحوظة على كمية التحف المصنوعة من سبائك النحاس والبرونز.

وباستثناء أدوات الزينة، فإننا لا نعرف أى أثر مصنوع من الذهب الخالص إلا نموذجا واحدا يرجع إلى العصر السلجوقي، فقد كان الذهب يستخدم بشكل أكثر فى صناعة المجوهرات وأعمال التذهيب خلال هذه الفترة. وقد استخدم الذهب فى أعمال النقش والزخرفة على المعادن منذ الربع الثانى من القرن السابع الهجري.

كما يلاحظ تجديدا ملموسا فى استخدام الفضة فى العصر السلجوقى فى صناعة التحف والفنون المعدنية قياسا بالعصور الإسلامية الأولى، بل ظلت هذه النسبة فى التناقص حتى أصبحت الفضة وقفا على صناعة مشغولات الزينة والحلى النسائية، وأعمال النقش منذ أواسط القرن السادس الهجرى (١٢م) ويمكن إرجاع ذلك إلى النقص الشديد، والأزمة الطاحنة التى شهدها القرن الخامس الهجري، الحادى عشر الميلادى فى خامى الذهب والفضة، أكثر منه إلى أوامر النهى عن استخدام المعادن الثمينة فى القرآن والسنة. وقد أوضح أوربلى Orbeli أنه نتيجة للنقص الحاد الذى شهدته إيران والمناطق المجاورة فى مخزون الفضة فقد تم صهر أعداد كبيرة من الأعمال والتحف الفضية، لاستخدام المعدن فى سك العملة[٣٥٤]. وقد أدى انخفاض المخزون من الفضة، إلى زيادة مضطردة فى التحف المعدنية المصنوعة من النحاس ومن سبائكه، كالبرونز والنحاس الأحمر، وفتح الطريق أمام التطور

---

(354) انظر: Orbeli, J. op. cit., vol. II., p. 761.

المستمر فى تقنية النقش، الذى يضفى نوعا من البهرجة والزينة على الأعمال المصنوعة من البرونز والنحاس الأحمر، عوضا عن عدم الزيادة فى صناعة التحف الذهبية والفضية.

ولما كان النحاس الأحمر سهل الطرق، والبرونز للصهر، ففى العصر السلچوقي؛ صنعت معظم الأوانى المصبوبة من البرونز، والأوانى المطروقة من سبائك النحـــاس؛ والنحـــاس الأحمر بصـــفة خاصـــة، أما تلك الأوانى أو الأشغال النحاسية التى ستذهب، فقد تم ترجيح معدن البرونز لها، مهما كان نوع التقنية التى ستستخدم معها.

وقد ارتبط بهذه الزيادة المضطردة فى عدد التحف المصنوعة من سبائك النحاس فى العصر السلچوقى تطور ملحوظ ومهم فى تقنيات الزخرفة، فقد استخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية فى عمل الزخارف فكان بعضها محفورا، وبعضها مفرغا، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب النيلو "Savat"، وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من الفضة أو الفضة الممزوجة بالذهب، ثم يصب فى خطوطه المحفورة المفرغة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح النشادر، وبعد برود هذا المركب وتلميع اللوحة يصير فيها تطعيم أو "تكفيت" أسود على أرضية فاتحة، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا. وفضلا عن ذلك كله، فقد كان فى بعض تلك القطع زخارف بارزة، وأخرى مذهبة بالمينـــا. وتطور تطبيـــق البرونز والنحاس أو تزيلهما (تكفيتهما) بالفضة والذهب، والمعروف أن التطبيـــق أو الترصيع أو التركيب أو "التكفيت" طريقة فى الزخرفة، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملأ الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة

أغلى قيمة. ومن بين هذه الطرق الزخرفية ما لم يكن معروفا فى صناعة التحف المعدنية فى أى عصر من العصور السابقة بهذا الشكل المتطور.

وكما سبق القول؛ فإن التخريم قد استخدم فى الفنون الإسلامية أول الأمر فى العصر الأموي، وبعض النماذج مؤرخة فى أوائل القرن الثانى الهجري/ الثامن الميلادي. وهناك أباريق من البرونز المصبوب، فى العصر العباسى فى أواخر القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي. وفى أوائل القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادى ظهرت هذه الزخارف على قناديل صنعت فى إيران بإسلوب الطرق. ولكن تكنيك التخريم على الأباريق المصنوعة بطريق الصب، قد أستخدم فى مساحات صغيرة وأجزاء معينة من بدن الإبريق. هذا الأسلوب نراه مستخدما فى العصر السلجوقي، سواء على القناديل المصنوعة بطريق الطرق، أو فى زخرفة الأعمال المصنوعة بتقنية الصب مثل: المواقد، والشمعدانات، والمباخر. وخلال هذا العصر، ظهرت زخرفة التخريم على النماذج المصنوعة بأسلوب الصب كما هو الحال على قناديل الطرق بمساحات كبيرة، وفى بعض الأحيان غطت السطح كله.

لقد أفسح العصر السلجوقى المجال للزخرفة بتقنية "النيلو" "Niello" ذلك الأسلوب الذى استخدم فى عهد السلاچقة العظام، وخاصة فى إيران بمساحة تكاد تغطى أرضية التحفة الفضية كلها.

تحدثنا فى الفصل السابق عن ترصيع معدن بمعدن آخر كنوع من أنواع الزخرفة، وقلنا إن الفنون المعدنية الإسلامية قد استخدمت هذه التقنية منذ العصور الأولى وأنها جربت من حين لآخر على الأباريق التى صنعت فى خراسان. وقد استخدم الصناع السلاچقة تكنيك التكفيت الذى نما وتطور تطورا كبيرا فى خراسان، وقد زاد الإقبال على هذا الأسلوب اعتبارا من

منتصف القرن السادس الهجرى = ١٢٠٧م. وأن التكفيت فى العصر السلچوقى قد بدأ فى بداية الأمر على البرونز، ثم استخدم فى تطعيم النحاس الأحمر بالفضة. ومنذ نهايات القرن السادس الهجري/ الثانى عشر وبدايات القرن الثالث عشر الميلادى تم ترجيح النحاس الأصفر، لصفرته ولمعانه فى تطعيم الأعمال المعدنية. ومع بداية النصف الأول من القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، بدأ الفنان فى التقليل من استخدام التطعيم بالنحاس الذى كان يستخدم جنبا إلى جنب مع الترصيع بالفضة، ومفضلا عليه التطعيم أو التكفيت بالذهب. كما ازدهر فى العصر السلچوقى أسلوب الحشو بالمعادن أى ملء وحشو تفريغات معدن بمعدن آخر مختلف القيمة واللون. كما استخدم الحشو بمادة النيلو السوداء. وهكذا أمكن الحصول على تكوينات وتشكيلات مختلفة الألوان وبأحجام يمكن قياسها بما كان سائدا فى السيراميك، وفى التصوير. ومما لا شك فيه أن تطور تكنيك زخرفة المعادن بالألوان المتعددة، قد فتح الطريق أمام تطور النقوش الخطية، وتنوع موضوعاتها وتجدد تكويناتها ومنشآتها...

وقد انتقل طراز الزخرفة بالتطعيم هذا، الذى تطور فى خراسان فى أواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، من إيران إلى الجزيرة مع بدايات القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، ومن هناك انتشر فى كل بلدان العالم الإسلامى الواقعة خارج نطاق شمال أفريقيا والأندلس. وطوال القرن الثالث عشر والرابع عشر أى السابع والثامن الهجرى وهذا الأسلوب هو السائد والمسيطر فى زخرفة المعادن ونقشها[٣٥٥].

---

(355) Barrett, D. op. cit., p. 8; Dimand, M. Handbook, p. 138 - 139; Rice, D. T. Islamic Art, p. 110.

ويمكن تفسير ربط الانتشار المفاجئ لتكنيك التطعيم من خراسان إلى المناطق الغربية، بالوضع السياسى الخاص بإيران فى بداية القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادي. ذلك أن التهديد المغولى القادم من الشرق، خلال هذه الحقبة، والذى استولى فى فترة وجيزة "على ما وراء النهر" ٦١٨هـ / ١٢٢١م وخراسان فى ٦١٩هـ / ١٢٢٢م، أدى إلى هجرة العديد من العائلات، والصناع والفنانين إلى المناطق الغربية، واستقرار الصناع بها [٣٥٦].

كان الصناع الخراسانيون الذين هاجروا إلى المناطق الغربية مع بدايات القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، يستوطنون حيث يجدون إمكانات العمل متاحة وظروفه مواتية. وقد بدأوا فى العمل والإنتاج تحت الحماية والرعاية التى أسبغها عليهم ملوك، وأمراء، وأتابكة الأناضول وسوريا والجزيرة. وهكذا فإن التقنيات، والقوالب والموضوعات الزخرفية الخاصة بإيران – وخاصة خراسان – قد انتشرت فى المناطق الأخرى من العالم السلجوقي.

وتعتبر الأعمال المزخرفة بأسلوب التطعيم وتقنياته فيما بين الفنون المعدنية الإسلامية أعلى القطع من ناحية الوضع والمكانة الاجتماعية. فهذه القطع المختارة قد صنعت دائما للنبلاء والأعيان وكبار التجار بغض النظر عن العصر أو المنطقة التى ظهرت بها. فالقطع المطعمة يمكن أن تخضع "لأسلوب الطبقة المميزة" أكثر من خضوعها وربطها بمنطقة أو عصر معين[٣٥٧].

---

(356) انظر: Ettinghausen, R. "Interaction and Integration in Islamic Art", op. cit., p. 110 - 113; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2496.

(357) Grabar, O. Persian Art, p. 17.

الأواني؛ أنواعها ووظائفها:

كما عرفت الآثار المعدنية السلچوقية، تنوعا ملحوظا فى الخامات والتقنيات، عرفت أيضا تنوعا كبيرا فى أجناس الآنية وأحجامها قياسا بالنماذج التى ظهرت فى العصور الإسلامية المبكرة. ففضلا عن الأطباق، والصواني، والطاسات، والأباريق، والمشارب، والمسارج، والأوعية التى على شاكلة الحيوانات التى عرفتها العصور الإسلامية المبكرة، فقد صنعت فى العصر السلچوقى أوان جديدة؛ كالمرايا، والهواوين، والزهريات والعلب والصناديق، ومحافظ المصحف الشريف، والمباخر، والحقق، والمقالم والغلايات، والشمعدانات، والطشوت، والقنينات، ومقابض الآنية والطبل والكماشات ومماسك حجر الخفان وغيرها من الآثار والتحف الملائمة للاستعمالات المختلفة. وقسم كبير من هذه الأعمال، وخاصة المصبوبة منها، والمزخرفة بأسلوب الحفر عليها والمعمولة من البرونز، صنع من أجل الاستعمال اليومي. ومثلما استخدم أسلوب التخريم، والتكفيت فى التحف الفضية، فإن هناك أعمالا برونزية ونحاسية قد صنعت خصيصا، لتخليد ذكرى معينة أو كرمز وشعار للقوة والقدرة، أو لكى تعرض فى سرايات فى قصور النبلاء والأعيان، وكبار التجار؛ وذلك اعتبارا من منتصف القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادي. أو كانت تطلب بهدف الاحتفاظ بها فى خزائن الأسرة.

وقد احتلت الزخرفة الخطية، والنقوش الكتابية مكانها بصفة عامة على الآثار المعدنية التى صنعت بعناية فائقة فى العصر السلچوقي. وفى هذه الكتابة التى كانت عبارة عن أدعية خيرة، وتمنيات طيبة، وخاصة فى كتابات

النماذج المزينة والمزخرفة بأساليب التطعيم، كنا نجد ذكرا لاسم الصانع الذى قام بعمل هذه التحفة، أو اسم الشخص الذى طلبها. وعلى بعض الأعمال نجد تاريخ الصنع، ونادرا ما نصادف اسم المدينة التى أنتجت فيها. وتلك القطع التى تحمل اسم شخص معين، أو تاريخ محدد، أو مدينة بعينها، تحمل أهمية كبيرة لكونها وثيقة تاريخية. كما أنها تساعد فى تصنيف القطع المشابهة والتى لا تحمل كتاباتها معلومات من أى نوع.

إن الأوصاف، والألقاب والعناوين التى استخدمت جنبا إلى جنب مع أسماء الصانع وصاحب التحفة فى الكتابة التى احتلت مكانا على الآثار فى العهد السلچوقي، تعطينا معلومات مختلفة ومتعددة عن العلاقات الاجتماعية فى هذا العصر. فكما أشرنا آنفا فقد اتضح[*]. من كتابات إناء بوبرنسكى الموجود فى متحف الهرميتاج بلييننجراد، أنه صنع من أجل أحد التجار، فى مدينة هراة، سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣م وهذا الإناء إلى جانب كونه وثيقة تاريخية، فإن وجود توقيع الصانعين عليه يجعله يحمل أهمية أخرى. فبالرغم من أن التحف المعدنية الإسلامية، غالبا ما كانت تصنع وتزخرف أو تنقش من قبل صانع واحد، فإن ما يلفت النظر أننا نصادف فى النصف الثانى من القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، توقيعات لصانعين على بعض الآثار الخراسانية المزخرفة بأسلوب التطعيم. ومن التوقيعات الموجودة فوق إناء بوبرنسكى، يتضح أن الصانع الذى صب الإناء مختلف عن الصانع الذى نقشه[٣٥٨]. وهناك شمعدان[٣٥٩] فى مجموعة هرارى بالقاهرة يعود إلى

(*) هامش ٩ و ١٠ من هذا الكتاب.

(358) انظر: Ettinghausen, R. “The Bobrinski Kettle”, op. cit., p. 196;

إيران، وقنينة معدنية(٣٦٠) فى متحف الدولة ببرلين الغربية، وفى أكاديمية العلوم بكييف أكوامانيل(28*) (٣٦١). يحمل تاريخ ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م وكلها تحمل توقعين لصانعين مختلفين.

ونصادف فى الجزيرة وسوريا آثارا معدنية ترجع إلى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادي، وتحمل توقيعات الصناع، وأحيانا نصادف اسم نفس الصانع على عدة قطع أثرية.

كان صناع المعادن فى العصر السلجوقي، يفضلون استخدام صفة "نقاش" بصفة عامة عند التوقيع على أعمالهم. ولكن فى كتابات بعض الأعمال وخاصة ما أنتج فى أرض الجزيرة = "ميزوبوطامية" كان الصناع يستخدمون إلى جانب أسمائهم ألقاب مثل "التلميذ" أو "غلام" و"كانت تعنى

Harari, R. op. cit., vol. IV, p. 2489; Mayer, L. A. Islamic Metalworkers and their Works, Geneva, 1954, p. 14.

(359) انظر Harari, R. op. cit., vol. IV., p. 2489 - 2490, حاشية.4:

(360) انظر: Erdmann, K. "Zu einem Bronze Gefâss im Besitz der Islamischen Kunstabteilung", Berliner Museen, 52, (1931), p. 120 - 122, abb. 1; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2489, حاشية 4 ve vol. XII, P1. 1311 E; Wiet, G. L'Exposition Persane de 1931. كاتالوج المعرض, Cairo, 1933, p. 29, no. 4.

(361) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 10; Diakonov, M. M. "Un aquamanile en bronze daté de 1206", Mémoires III e Congrés International d'art et d'archeologie Iraniens, Leningrad 1935, Moscow - Leningrad, 1939, p. 45 - 52, P1. 24 - 25; Harari, R. op. cit., Vol. VI, p. 2489, حاشية 4 ve p. 2520, fig. 840; The Arts of Islam, Kat. no. 178.

على هذا التحف معنى الصبى أو "القلفة" أو الرئيس[٣٦٢]. واستخدام هذه الصفات يعنى أنهم كانوا يعملون تحت إمرة صناع أعلى درجة، ويخضعون لتنظيمات تشمل مختلف الحرف والطوائف المهنية.

ومن التحف السلجوقية فى إيران؛ مقلمة مؤرخة بتاريخ ٥٤٣هـ = ١١٤٨م وموجودة فى متحف الهرميتاج[٣٦٣]، والأكوامانيل الذى يحمل تاريخ ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م والمعروض فى أكاديمية العلوم بكييف، وكلاهما عليه كتابات، يتضح منها أن من طلب التحفة وصانعها شخصان ينتميان إلى نفس الأسرة. وتوضح الكتابات أيضا أن بعض النبلاء، وأثرياء التجار كان منهم من يشتغل بهذه الفنون المعدنية كهواية، وأن الآثار التى صنعوها كانت أحيانا تحمل اسم العائلة، وأنهم كانوا يقدمونها كهدايا للأقارب المقربين[٣٦٤].

وكتابة المقلمة المؤرخة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م تحمل توقيع الصانع الهاوى وقد استخدم صفة "البياع" التى تعنى آنذاك "التاجر" أو "السمسار" وقد صنعها من أجل أحد الأقرباء. وهذا يدل دلالة واضحة، أن الصانع، وصاحب المقلمة الذى يحمل اسم نفس العائلة كانا ينتسبان لعائلة تاجر ثري. وبالإضافة إلى ذلك، فكون المقلمة تحمل اسم الصانع، واسم صاحبها متجاورين على أكثر من مكان من جسمها، فهذا يدل على أن كليهما ينتمى إلى المستوى الاجتماعى نفسه[٣٦٥].

---

(362) Mayer, L. A. op. cit., p. 13 - 14; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", B. S. O. A. S., XV, (1953), p. 67.

(363) انظر: Giuzelian, L. T. "The Bronze Qalamdan (Pencase) 542/1148 from the Hermitage Collection", Ars Orientalis, VII, (1968), p. 95 - 119.

(364) İbid., p. 102 ve p. 106 - 107.

(365) İbid., p. 98 - 102 ve 115.

وهناك نموذج آخر يحمل اسم الصانع، وصاحب التحفة، الذى يحمل نفس اسم العائلة، وهو الأكوامانيل الذى يحمل تاريخ ١٢٠٦م، وموجود فى كييف، فكلاهما يحمل اسما ايرانيا قديما من تلك الأسماء والألقاب التى كان يستخدمها نجباء إيران وأصلائها القدامى. فهذه الكتابة تبين أن صاحب الأكوامانيل هو "بوررزين اوغلى ابن آفريدون". وأن "الشاه بوررزين" كان شخصا نبيلا، وأن الصانع أيضا كان من نفس العائلة "روزبه ابن آفريدون ابن بوررزين". ويتضح من الكتابة أن هناك صناعا ينحدرون من نفس العائلة.

أشكال الأواني:

صنعت التحف المعدنية فى العصر السلجوقى لكى تواجه الاحتياجات المختلفة للمجتمع. وكما كانت أنواعها متعددة، فقد تعددت أشكالها وأحجامها.

وإذا كنا قد رأينا أن بعض الآثار ظلت مرتبطة بالمقاييس والمعايير التى كانت سائدة فى العصر الساسانى وتقاليد العصور الإسلامية الأولى فى الأوانى التى استوحت أشكال الحيوانات أو الأباريق ذات البدن الكمثري، فإننا نرى تطورا فى أشكال الشمعدانات والمباخر، وأباريق جديدة تماما فى العصر السلجوقي.

إن الأوانى التى استوحت الشكل الحيوانى والمصنوعة فى إيران، خلال الفترة السلجوقية، قد تابعت المسيرة نفسها مع تزايد فى الأعداد، وتنوع الأشكال، وكانت الكثرة منها مزخرفة بالتخريم أو الحفر أو التطعيم أو الترصيع. وكانت التحف التى استوحت الشكل الحيوانى تحمل شخصية أو سمات تذكر بالعصور الإسلامية المبكرة، وخاصة فى المباخر والأكوامانيل.

ولما كانت الأشكال الحيوانية قد لاقت رواجا كبيرا فى إيران فى العصر السلچوقي، فإننا نرى فى التحف التى تخص هذه المنطقة، والتى لم تستلهم من الأشكال الحيوانية، حرص الفنان على إضافة أجزاء إليها قد اتخذت أشكال حيوانات صغيرة، وخاصة فى المقابض أو الأذان أو الأقدام. وما الأباريق التى استلهمت أشكالها من أجساد الأسود، أو الشمعدانات التى تشبه شكل البومة أو أعناق الطيور إلا تكرار، وإقرار لحب الحيوانات[٣٦٦] المتأصل لدى الفنان المسلم فى إيران.

وهناك مجموعة من الأباريق التى تعود إلى العصر السلچوقي. أشكال البدن فيها تشبه إلى حد كبير المقابر السلچوقية والقراخانية المسطحة. وكذلك هناك مجموعة أباريق ذات أبدان اسطوانية صنعت فى خراسان، وتوضح كتاباتها أنها تعود إلى نهايات القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى وبدايات القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادي، وأن هذه الأبدان الاسطوانية قد زخرفت بأقفاص ذات مقاطع مثلثة أو دائرية أو انحناءات خارجية أو داخلية[٣٦٧] وكما سنرى فى الفصول القادمة، فإن هناك نماذج سلچوقية تسير فى خط متواز مع العمارة الجنائزية، وأن صناع الفنون المعدنية فى نفس العصر قد استلهموا أشكالا معدنية من العمارة التاريخية، بنفس القدر الذى استلهموا أشكالا من النماذج الحيوانية.

---

(366) Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2487.

(367) انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural forms in Seljuk Metalwork", Art Quarterly, 6, (1943), p. 92 - 98.

الزخرفة:

تكشف الآثار والتحف المعدنية فى العصر السلچوقي، عن ثراء عظيم، وإبداع خلاق فى ميدان النقش والزخرفة. وإطلالة سريعة على زخرفة الفنون المعدنية السلچوقية توضح أنها استخدمت خمسة عناصر رئيسة فى مضمار النقش والزخرفة ألا وهي: الرسوم النباتية، والهياكل الحيوانية، والصور الآدمية، والأشكال الهندسية، والخطوط الكتابية.

١ - الرسوم النباتية:

استخدمت العناصر النباتية فى العصر السلچوقى كزخرفة لأرضيات الميداليات، وكان أكثرها على هيئة وريقات أو فروع كثيرة الأوراق، تنتهى بصفة عامة بهياكل آدمية أو حيوانية. وكانت أرضية التحف المعدنية تترك فارغة فى العصور الإسلامية الأولى، واعتبارا من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادى بدأت هذه الفراغات تملأ بالدوائر أو النقط الصغيرة، أما فى العصر السلچوقى فقد حلت التوريقات النباتية محل النقط. وملئت الفروع النباتية المتسلقة، والتى تحتوى على ما بين ثلاث أو خمس وريقات هذا الفراغ. وكانت هذه التفريعات النباتية التى تشكل الهيكل الرئيسى فى التكوينات الزخرفية التى تأخذ مكانها فى الأطر والدوائر المساحية، تتسلق فيما بين الهياكل الآدمية، أو الخطوط الكتابية، أحيانا بتحركاتها الذاتية وأحيانا أخرى تلتف حولها بشكل ميكانيكي. لقد أكسبت رسوم هذه الفروع المورقة، المتدفقة بالحركة والحيوية مكونات الزخرفة السلچوقية إيقاعا جديدا وإسراعا فى الحركة.

إن النباتات التى لم يتحدد منشؤها، قد اكتسبت تجريدا تاما فى العصر السلچوقي، ولم يعد معروفا إلى أى نبات تنتسب التوريقات، واتخذت المراوح

النخيلية أشكال الرسوم الهندسية. ومن أهم الرسوم النباتية التى استخدمها الصناع فى زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية "پالميت" واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق ولا سيما من نباتات الآكانتس "شوكة اليهود" وقد استخدم اللوتس الذى يشبه الأقحوان إلى حد كبير كشارات وشعارات فى كثير من الأحيان. وقد وصلت الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان الممتدة فى رشاقة واتزان إلى درجة عالية من الإبداع فيما يسمى الأرابيسك، فى العصر السلچوقي[٣٦٨]، وكان الصناع يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية، ومن أعظم الرسوم شأنا فى ذلك العصر ورق العنب والتى امتدت أطرافه بشكل مبالغ[٣٦٩].

وعلى بعض الآثار المعدنية التى تعود إلى خراسان فى أواخر القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى نصادف تمازجا رائعا بين الزخارف النباتية والحيوانية، بحيث تنتهى الأفرع النباتية وهاماتها برؤوس الحيوانات وأحيانا بالرؤوس الآدمية بدلا من الأوراق. ويرى بعض الباحثين تسمية هذه التكوينات بـــ "شجرة الواق واق" أو "الشجرة المتكلمة"[29*]، وأن هذه الأطر التى تحمل مفهوما كونيا، ترجع إلى ثقافة "موهانجو – دارو" - Mohenjo Daro الهندية التى ترجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد[٣٧٠]. وأوضح باحثون آخرون أن هذه التكوينات تتعلق بالزيج أى التقويم التركى الصيني[٣٧١].

إن موضوع شجرة الواق واق رغم أنه لم ير فى فنون آسيا طوال الفترة

---

(368) Pope, A. U. - Ackerman, P. “A Survey of Persian Ornament”, op. cit., p. 2737.

(369) İbid., p. 2728.

(370) انظر: Ackerman, P. “Some Problems of Early Iconography”, op. cit., p. 887; İdem. “The Talking Tree”, “Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology, VI, (1935), p. 66 - 72.

(371) انظر: Otto - Dorn, K. Darstellungen des Turco - Chinesischen Tierzyklus in den Islamischen Kunst. Diez Armağanı, İstanbul. 1963.

الممتدة بين الألف الثالث قبل الميلاد وبداية العصر السلجوقي، فإن الموضوعات التى تحمل مفاهيم سحرية تنتقل شفاهة من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر، وتعيش من خلال انتقالها من ثقافة إلى أخرى. ويمكن الاقتناع بأنها تحيا من جديد وفى وسط وبيئة ملائمة. ولكن تكوينة "النبات الذى تنتهى هامته برأس حيوان" والتى نصادفها فوق الآثار المعدنية الخاصة بخراسان منذ نهاية القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، والتى استخدمت فيما بعد فى مناطق العالم السلجوقى الأخرى، كانت محبوبة ومرغوبة جدا فى العصر السلجوقي. ومن الممكن إيجاد علاقة بين ذلك، وبين موضوع "شجرة الحياة"[30*] المرتبطة بالمعتقدات الشمانية فى وسط آسيا، أو نجد قرابة بينها وبين الهياكل الموجودة فى الزيج التركى - الصيني. وهذا أقرب إلى الواقع والممكن بالنسبة للباحثين الأتراك. إن موتيف "شجرة الحياة" الذى يأخذ مكانه بشكل واضح فى الزخــرفة المدنية والدينية أو فى الفنون اليدوية، مرتبط من الناحية الفكرية بالمعتقدات الشامانية[31*] كما أوضح ذلك "گ. أوناى" "G. Öney". إن شجرة الحياة التى تحتمى بها الحيوانات مثل التنين أو الأسد أو أبو الهول بصفة عامة، والتى تتخللها الطيور التى تمثل أرواح الشامان[32*] بين الأغصان، تمثل محور الدنيا طبقا لمعتقدات أواسط آسيا، ومن المعتقد أنها تمثل السلالم التى يرتقيها الشمان أثناء تجواله وانتقاله من العالم السفلى وصعوده إلى السماء[٣٧٢]. وهكذا،

---

(372) انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", Belleten, 32, (1968), p. 25 - 36; İdem. "Artuklu Devrinden bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", Vakıflar, VII, (1967), p. 117 - 125.

يمكن إرجاع الزخرفة النباتية التى تنتهى فيها هامات الأغصان برؤوس حيوانية، والتى نصادفها فى نقوش وزخارف الآثار المعدنية السلچوقية، إلى شجرة الحياة التى تحتمى بها مخلوقات خرافية وأسطورية، وربما تستخدم فوق التحف المعدنية لأسباب أخرى تحمل مفاهيم مشابهة.

إن الموتيف الأساسى فى التكوينات النباتية - الحيوانية والتى تحتل مكانا بارزا على الآثار والتحف والمشغولات المعدنية السلچوقية هو النبات، وما الحيوانات التى هى جزء عضوى من الشجرة إلا تابع من توابع النباتات.

٢- الهياكل الحيوانية:

استخدمت الرسوم الحيوانية على الفنون المعدنية فى العصر السلچوقي، أحيانا بشكل متطابق مع الطبيعة إلى حد ما، وأحيانا بشكل تحويري، ولكن حتى تلك الرسوم الحيوانية المصورة بشكل طبيعي، نراها وقد زخرفت بخطوط لا علاقة لها بالطبيعة فى معظم الأحيان. كانت الحيوانات فى العصر السلچوقى إما أن ترسم متجاورة لكى تشكل أطرا أو أشرطة، أو أنها - كما كان الحال فى العصور الإسلامية الأولى - تأخذ مكانها وسط محور اللوحة. ولعل أكثر الحيوانات التى استخدمها الفنان المسلم فى العصر السلچوقى لزخرفة تحفه المعدنية كان الأسد والفهد والظبى والغزال والثعلب والأرنب والصقر والثور والجمل والفيل والطاووس والبط والخيل والباز والكركدن، كما نصادف بينها بعض المخلوقات الأسطورية مثل أبو الهول والتنين، كما نرى الطائر يتدلى من منقاره فرع نباتي، وبالرغم من مشاهدتها مرتبطة ببعضها، فكل منهما يتحرك بشكل حر غير مقيد بالآخر، أما مركز المادليون

= المـــدالية، فكنا نـــرى الطـــاووس أو الأســـد أو النســـر أو أبو الهـــول أو الغرفين(33*) أو الخطاف(34*) واقفا منفردا أو نراها متتابعة أو متواجهـــة أو فى موقف ينقض فيها القوى على الضعيف، وما إلى ذلك من أوضاع امتازت بها المنطقة فى الرسوم الحيوانية.

إن الطيور التى نشاهدها مربوطة من أعناقها على التحف المعدنية السلجوقية أو التنينات ذات الأجسام الحلزونية، أو تلك التى لها رأس آخر على هامة ذيلها، أو المجموعات الحيوانية التى تبدو أجسادها أو ذيولها أو أجنحتها وقد عقدت فى بعضها البعض. أو الأسود ذات الجسم الواحد ورأسين، أو رأس واحد وجسدين وكذلك النسور والعقبان والمخلوقات الأسطورية الأخرى مثلا الغرفين والخطاف.. كل هذه كانت تشكيلات وتكوينات زخرفية جديدة ظهرت فى هذا العصر وتعتبر من سماته. إن الرسوم والشخوص الحيوانية ذات الحركة الديناميكية والتى تحمل سمات وتأثيرات فنون أواسط آسيا المهاجرة.. قد أوجدت روحا مرحة، وحيوية منطلقة فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية.

لم تكن الزخرفة الحيوانية التى تزدان بها التحف المعدنية السلجوقية، تستخدم كعنصر من عناصر الديكور فقط، بل من المحتمل أنها كانت تحمل مفاهيما رمزية(٣٧٣).

---

(373) انظر: Ackerman, P. "Some Problems of Early Iconography", op. cit., p. 883 - 893; Baer, E. Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art; Esin, E. "Evren", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, (1969), p. 161 - 182; Ettinghausen, R. The Uncorn. Freer Gallery of Art Occasional Papers, Vol. I - 3, Washington D. C., 1950; Hartner, W. - Ettinghausen, R. "The Conquering Lion, Life Cycle

إن الأبحاث المختلفة عن المفاهيم الرمزية للرسوم الحيوانية السلجوقية؛ تطرح رأيا مفاده أنها مرتبطة بالمعتقدات الشامانية فى أواسط آسيا، وأن معظمها مرتبط بأساليب حيوانات أوراسيا "Avrasya" وأن مفاهيم الرسوم الحيوانية السلجوقية تتغير مفاهيمها ورموزها، طبقا للمكان الذى يستخدمها، والموضوعات الأخرى المستخدمة معها.

فرسم الأسد فى الفنون السلجوقية؛ هو رمز للحاكم فى القوة والسلطان والشمس فى الضياء. كما أن الأسد نفسه يرمز أحيانا للحماية، يستخدم كشعار، وأحيانا أخرى كرمز فلكى "برج الأسد". أو كإشارة إلى الشمس وتعبيرا عنها. أما إذا كان فى ساحة الصراع والوغى فإنه رمز الظفر والانتصار.

---

of a Symbol" Oriens, 17, (1964), p. 161 - 171; İnal, G. "Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki Yeri", Sanat Tarihi Araştırmaları, 4, (1971), p. 153 - 184; Otto - Dorn, K. Darsteşşımgem des Tırcp - Chinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunts, Ögel, s. "Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü", Belleten, 26/103, (1962), p. 529 - 538; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü", Sanat Tarihi Yıllığı, II, (1968), p. 142 - 159; İdem. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", Belleten, 33, (1969), p. 171 - 192; İdem. "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, (1969), p. 187 - 191; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Arslan Figürü", Anatolia, 13, (1969), p. 1 - 4; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", Belleten, 34/133, (1970), p. 83 - 100; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", Malazgirt Armağanı, Ankara, T. T. K., (1972), p. 139 - 172; Turan, O. On iki Hayvanlı Türk Takvimi, İstanbul, 1941.

أما إذا كان مع الأسد حيوانات أخرى كالعقرب أو أبى الهول أو الغرفين فإنها تحمل مفاهيم ورموز مشابهة، فهى فى معظم الأحوال تدل على السلطة، والنور الأبدى للشمس، والحياة بعد الموت، ورمز عن الجنة. أو تستخدم كحماة لشجرة الحياة وحراسها، أما رسوم أبى الهول مع الغرفين فتدل وترمز إلى الشمس والقمر وآلهتهما، أو نراهما معا، ومع شخصيات إنسانية كالإسكندر(*35) وبهرام گور.

أما الطيور الجارحة، كالعقاب والنسر أو الصقر وما شابهها، فإنها تمثل السلطة والسيطرة أو الضياء والنور، وهذه الشخوص أحيانا ما تستعمل كأشعرة أى شعارات، أو كحماة، وذلك طبقا لأماكن استلهامها، وأحيانا؛ ما تدل أيضا على مرافقة ومصاحبة الشامات، أو ترمز إلى العلم والعرفان.

أما الخطاف؛ ذلك الطائر الذى يحمل رأس إنسان؛ فإنه يمثل النور، وعلى بعض التحف نراه مع بعض الإشارات الفلكية رمزا لبرج الجــوزاء، أو كرمز عن برج الميزان.

أما رسم التنين فيرمز إلى العالم أو مياه المطر، والبركة والصراع مع الشر. كما أنه يستخدم وقد للدلالة على العالم السفلى والظلمة، وأحيانا يرمز إلى الكوكب الكاذب، أو برج القوس.. وإذا ما رسم التنين برأسين، فقسم الرأس يرمز إلى برج الجوزاء، أما الذنب فيرمز إلى برج القوس. أحيانا يرسم الفنان رأس التنين بجانبى رسم الإنسان الذى يرمز إلى القمر، أو على هامة ذنب الغرفين أو أبى الهول أو الأسد الذى يرمز إلى الشمس. وإذا ما رسم التنين مع رمز الشمس والقمر، فإن ذلك يحمل معنى (الحيوان الذى يبتلع الضياء) أكثر مما يحمل معنى فلكيا. وتكوينات الشمس والقمر، تشير إلى الثنائية بين النور والظلام.

أما رسم الثور؛ فيمثل الليل، والظلمة. وإذا ما استخدم فلكيا فهو يرمز إلى برج الثور، وكوكب الزهرة، وكوكب القمر. وإذا ما رسم فى مشاهد الصراع والجدال فإنه يرمز إلى الحيوان المنهزم، كما يجسد الصراع بين المبادئ المتضادة كالخير والشر، والنور والظلام، أما إذا ما كان مع التنين، فإنه يدل على الحيوان القادر والمسيطر. ويتغير الرمز والإشارة بتغير الحيوانات المرسومة مع الثور.

أما صورة السمكة؛ فترمز إلى النماء، والبركة، والمدينة، والقصر، والقلعة. وترمز أحيانا إلى برج الحوت، أو كوكب المشتري.

وبالإضافة إلى هذه الحيوانات المذكورة، فقد قام الفنان المسلم فى العصر السلجوقى بزخرفة قطعه المعدنية برسوم حيوانات أخرى تتسم بالحركة والتناسق والظرف كالغزلان، والظباء، أو الجدي، والكباش والأرانب البرية. ومثل هذه الحيوانات التى يظن البعض أنها أكثر ارتباطا بالقمر، إلا أننا نصادفها فى بعض الرسوم على أنها حارسة لشجرة الحياة. أما الجدى والكبش، فيستخدم الأول للإشارة لبرج الجدى والثانى لبرج الحمل.

إن إشارات البروج والكواكب التى تمثل بالهياكل البشرية والحيوانية فى العصر السلجوقي، راجت رواجا كبيرا منذ أواسط القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادي. وبالقدر الذى استخدمت فيه هذه الرموز فى النقوش المعمارية، فإنها راجت بشكل واسع فى زخرفة ونقش المعادن والسيراميك والقيشاني. ولما كنا سنصادف هذه النماذج بكثرة واضحة على التحف المعدنية السلجوقية، فهذا يتطلب منا أن نلقى نظرة عابرة أو إطلالة سريعة

على علم الفلك الإسلامى الذى يشار فيه إلى الكواكب والنجوم أحيانا بالرسوم الحيوانية وأحيانا بالصور الآدمية[٣٧٤].

لقد جذبت النجوم والكواكب اهتمام الإنسان منذ القدم. وفى الشرق الأدنى بدأ الاهتمام بوجه السماء مع البابليين، وبعد ذلك اليونانيين والمصريين والرومان والهنود والصينيين، وكان من الموضوعات المهمة التى اهتموا بها وبحثوا أغوارها.

واهتم العلماء المسلمون منذ العصور الوسطى بالسماء، ودرسوها بعمق وروية استجابة للتوجيهات الإلهية التى تطالب الإنسان بالتفكر والتدبر فى وجه السماء. وتعرفوا على كثير من الثوابت والسيارة من النجوم والكواكب. وقد ربط العلماء سواء علماء العصور القديمة، أو العصور الوسطى النتائج التى توصلوا إليها دائما بالعقائد الدينية، أو المعتقدات الباطلة وفسروها تفسيرا يتوائم مع متطلبات العصر الذى يعيشونه. هذه التفسيرات فتحت الطريق أمام ظهور وتطور فرع علم النجوم والتنجيم داخل علم الفلك العام. فالتنجيم هو العلم المهتم بالتعرف على أماكن النجوم فى السماء، وتتبع حركاتها، مستخرجا من ذلك مفاهيم تتعلق بمستقبل الإنسان وقدره والتكهن بها.

والفلك فى الإطار الإسلامى يطلق عليه علم الهيئة أو علم النجوم أو علم الفلك ويهتم برصد النجوم الثابتة والكواكب السيارة، وتقدير حركة الكواكب، وجعلوا التنجيم فرعا من الفلسفة الطبيعية، واشتهر البابليون والكلدانيون بالعلوم الفلكية وعنهم أخذ الهنود والفرس، وقد خلطت هذه الأمم بين الفلك

---

(374) انظر: Encyclopoedia Britannica, 14 üncü baskı (ilk baskı: Londra, 1768), "Astroloji" maddesi, vol. VI p. 311 - 313; "Planet" maddesi, vol. XVII, p. 997 - 998; "Zodiac" maddesi, vol. XXIII, p. 959.

كعلم والتنجيم كشبه علم، إذ ربطت حركات الكواكب وأبراجها بما يجرى على سطح الأرض من أحداث وحظوظ سعيدة أو تعيسة.. وحرص علماء المسلمين على دراسة علم الفلك، وفهم معالم الكون الفسيح.. بما فيه من شمس وقمر ونجوم..

قسم الفلكيون مدار القمر إلى "منازل القمر"، وظهر علما كاملا يتصل بمنازل القمر، وأول رؤية لضوء كل منها فى كل شهر قمري، وقد ساعدهم هذا العلم على التكهن بالظواهر الكونية الجوية، وكذلك بالأحداث الأرضية.. وسماة العرب "علم الأنواء". والنوء هو طلوع ضوء القمر، فى بداية كل منزلة، واستمر هذا العلم معروفا حتى العهود الإسلامية المتطورة، وربط العرب بين التقويم القمرى والتقويم الشمسي. ووضعوا الزيج الذى يستدل بها على حركات الشمس والقمر والأرض ومساراتها، ومواضع الكواكب فى أفلاكها، ومعرفة "الأوج"[(36*)] و"الحضيض"[(37*)] . وتوصل علماء السلاجقة إلى ضبط أدق تقويم شمسي[(38*)].

كما قسم الفلكيون البروج إلى اثنى عشر برجا متساويا، ورمزوا إلى كل برج بشكل أو رمز ثابت. وسموها بأسماء مازالت هى المستعملة حتى عصرنا الحاضر: فهناك برج الحمل، والثور، والجوزاء، والسرطان، والأسد، والعذراء، والميزان، والعقرب، والقوس، والجدي، والدلو، والحوت. وكلها ترمز إلى نجوم ثابتة.

وقد أطلق اسم الكواكب السيارة على الأجرام السماوية التى تتحرك بين كوكبات النجوم. وسميت هذه الأخيرة بالكواكب الثابتة، لعدم تغير أوضاع بعضها للأخريات. والنجوم ذات إضاءة ذاتية.. وهى تبدو متلألئة فى السماء، بينما الكواكب تعكس ضوء الشمس، وتبدو ثابتة الضوء إلا عندما تكون قرب

الأفق.. والكواكب أجرام مظلمة قريبة من الكروية، تدور حول الشمس عكس اتجاه عقارب الساعة.

والكوكبة هى مجموعة من النجوم تبدو للناظر على هيئة معينة.. وتوجد اثنتا عشرة كوكبة حول دائرة البروج وهى الكوكبات البروجية. وأهم الكواكب التى عرفها الفلكيون المسلمون؛ الأرض، والقمر، وعطارد، والزهرة، والمريخ، والمشتري، وزحل، وأورانوس، ونبتون، وبلوتو، والشمس.

الأرض هى الكوكب الوحيد الذى يعرف الحياة، والقمر تابع للأرض، وعطارد هو أصغر الكواكب وأقربها إلى الشمس، والزهرة أصغر وأقرب إلى الشمس منا، ويطلقون على المريخ الكوكب الأحمر، وعلى المشترى الكوكب العملاق. أما زحل فهو أجمل كواكب المجموعة الشمسية، وأورانوس هو المكتشف حديثا وبالمرقب. وبلوتو هو أبعد الكواكب السيارة عن الشمس التى هى كتلة من الغازات الملتهبة فى مركز المجموعة الشمسية، ضوؤها مصدر الحياة والطاقة.

عرف المسلمون فى العصور الوسطى من هذه الكواكب سبعة فقط(*39)، هى الشمس، والقمر، والزهرة، والمريخ، وعطارد، والمشتري، وزحل، وكانوا يعتقدون أنها تدور حول الأرض أى "الدنيا". وفى الفنون الإسلامية، وعلى بعض القطع المزخرفة بزخارف فلكية؛ أشاروا إلى وجود ثمانية كواكب، بدلا من سبعة، وقصدوا بذلك الكوكب الكاذب الذى تخيلوه فى مدار القمر.

وفى العصور الوسطى، اعتقدوا أن للشمس والقمر برجين، ولكل كوكب من الخمسة الأخرى برجان وكانت البروج والكواكب على النحو التالي

الشمس لبرج الأسد، والقمر لبرج السرطان. وزحل لبرجى الجدى والدلو، والمشترى لبرجى الحوت، والقوس، المريخ لبرجى العقرب والحمل، الزهرة لبرجى الميزان والثور، وعطارد لبرجى الجوزاء والعذراء.

ونصادف أحيانا على التحف المعدنية السلچوقية إشارات الكواكب السيارة فقط، وأحيانا أخرى رموز الاثنى عشر برجا وحدها. وفى حالة ثالثة، نجد على بعض التحف وقد صورت الكواكب ورموز البروج معا. وكما مضيا أن الإشارات الفلكية، التى احتلت مكانا بارزا فى زخرفة التحف المعدنية، مغزى ومعنى معينا، مثلها فى ذلك مثل الشخوص الحيوانية، فإنها كذلك كانت تستخدم كطلسم لدرء الحسد عن صاحبها أو جلب الحظ والسعد لمن يمتلكها(٣٧٥). ولكن رسوم الحيوان فى العصر السلچوقي، والتى استخدم بعضها كرموز فلكية، وإلتى يعتقد البعض، أنها تتعلق بالمعتقدات القديمة للشرق الأدنى، أو أواسط آسيا، لا يمكن القطع بأنها احتلت مكانها فى الزخرفة، والنقش المعدنى لما تحمله من معان رمزية بأى شكل من الأشكال، ولا لكونها رسوما ديكورية سواء فى العمارة أو التحف الفنية اليدوية فقط؛ بل من الممكن أن تكون صور الباز، أو الثعلب أو الجمل أو الحمار أو الفيل وغيرها من الحيوانات التى نصادفها بشكل مكثف على التحف المعدنية

---

(375) من أجل أهداف استخدام ومفاهيم الإشارات والرموز الفلكية فى الفن السلچوقى انظر:

Hartner, W. "The Pseudo Planetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", Ars Islamica, V, (1938), p. 113 - 154; Öney, G. "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Headss in Anatolian Seljuk Architecture", Anatolica, III (1969 - 70), p. 195 - 203; Rice, D. S. The Wade Cup, Paris, 1955, p. 17 - 20.

السلچوقية، قد استخدمت مباشرة لكونها صورا منفصلة لحيوانات لطيفة ومحبوبة.

وفى العصر السلچوقي، نصادف الصور الحيوانية، وقد احتلت مكانها على التحف المعدنية، وسط منظر أو مشهد معين كرحلات الصيد، وما يعقبها من حفلات أو فى احتفالات العرش. والحيوانات التى تصادف فى مشاهد الصيد[٣٧٦]. هي: الجواد الذى يمتطيه القناص، والكلب الذى يربض على الأرض، والغزال أو الأرنب أو بطة برية تمثل الصيد. (وأحيانا يخرج أسد أو تنين لمواجهة الصياد) وكذلك طائر الصقر أو الشاهين الذى يساعد الصياد على قنص صيده. وفى نقوش بعض النماذج المعدنية، نرى فهدا[*] وقد جلس على مؤخرة السرج كمساعد للصياد. وقد أوضحت آمال أسين؛ أن الحيوانات المبرقعة التى نصادفها فى فنون أواسط آسيا تمثل مخلوقات مقدسة أو طلسمية[٣٧٧].

كما نصادف فى مشاهد الصيد بعض المخلوقات الأسطورية مثل سفنكس (أبو الهول) أو الغرفين أو الخطاف اعتقادا أنها تجلب الحظ فى الصيد وللصياد.

وكذلك نشاهد الأسد، وأبى الهول، والغرفين فى مشاهد العرش التى تزدان بها التحف المعدنية السلچوقية. هذه الحيوانات التى ترمز إلى قوة وسطوة السلطان أحيانا، وضوء الشمس ودفئها أحيانا أخرى، فإنها إذا ما

---

(376) انظر: Esin, E. "The Hunter Prince in Turkish Iconography", Asiatische Forschungen, Band 26, Wiesbaden, (1968), p. 18 - 76; Öney, G. "İran Selçukluları ile Mukayeseli olarak Ana dolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", Anatolia, XI, (1967), p. 121 - 138.

(*) هناك نوع من الفهود "Cheetah" يسمى الفهد الصياد. يربى خصيصا، ويدرب على الصيد. وهو حيوان من جنس النمور "Leopard" ذات الفراء المبرقع.

(377) Esin, E. "The Hunter Prince..", op. cit., p. 23.

أخذت مكانها أمام العرش، أو على جانبيه، فإن ذلك يعنى أنها حارسة للسلطة، وحامية للسلطان. وهناك من يعتقد أن سبب استخدام أبى الهول فى مناظر العرش أو بجوار السلطان نظرا لما يرمز إليه من شعاع الخلود أو الحياة بعد الموت[٣٧٨].

كما أن الرسوم الحيوانية التى تتخلل الزخرفة الخطية، أو النقوش النباتية التى تتحلى وتزدان بها التحف المعدنية فى العصر السلجوقي، نراها تختلط وتمتزج بالخط أو النبات بشكل يجعلها جزءا عضويا منه. إن الكتابة ذات الرسوم الحيوانية والتوريقات النباتية، التى نصادفها لأول مرة فى العصر السلجوقي، وبخاصة فى زخرفة التحف المعدنية، تعتبر واحدة من أهم مستخدثات ومستجدات هذا العصر فى الفنون الإسلامية.

٣- الصور الآدمية:

عرفت الزخرفة المعدنية فى العصر السلجوقى استخدام الرسوم الآدمية بنفس القدر والأهمية التى استخدمت بها الرسوم والصور الحيوانية . كانت الشخوص البشرية تستخدم إما منفردة، أو مزدوجة داخل اللوحة، أو متراصة جنبا إلى جنب فى شكل أطر، أو مادليــون أى مادلية أو عــلى شكل مربع أو مستطيل أو بيضوى داخل الخرطوشة أو اللوحة أو كعناصر مستقلة واضحة المعالم داخل المنظر أو المشهد.

مع تطور تقنية التطعيم فى أواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر

---

(378) Baer, E. Sphinxes and Harpies..., op. cit., p. 56.

الميلادي، أمكن الحصول على تكوينات وتشكيلات زخرفية متعددة الألوان على سطوح التحف المعدنية. وقد ارتبط بهذا التطور تكاثر وتنوع وثراء المناظر الآدمية.

إن التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب التطعيم، كانت تصور مناظر الصيد، والاحتفال وألعاب البولو(*40) ومشاهد العرش التى تعكس الحياة اليومية للأعيان والنبلاء، والأسر الثرية. كما تصور الحاكم وهو جالس على كرسى العرش، أو ولى العهد وهو فى رحلات الصيد، أو الأمير وهو يلهو فى مجالس اللهو والشراب، أو الراقصات والعازفات والقواص أى الحاجب القائم على خدمة الأمير، أو مناظر ومشاهد من المناقب والأساطير القديمة، وكذلك الرموز الفكلية والتنجيمية المركبة من الرسوم الآدمية والحيوانية الفلكية. واعتبارا من القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادى بدأنا نصادف فوق التحف المعدنية السلچوقية، مناظر تصور الحياة اليومية، وتحمل توقيعات الصناع المبدعين؛ وخاصة الموصليين منهم. ومثال ذلك مشاهد الرعاة الذين يرعون قطعانهم، أو الفلاحين الذى يشتغلون فى حقولهم أو بساتينهم [٣٧٩].

وتحتل النماذج البشرية لأواسط آسيا؛ ذات الوجوه المستديرة، والعيون الغائرة، وضفائر الشعر الطويلة، والحواجب المقوسة مكانا بارزا وسط التكوينات البشرية التى تزدان وتتزين بها التحف المعدنية السلچوقية. وتشبه ملابسهم إلى حد كبير ملابس بدو منطقة آلتاي. ولكن مما يلفت النظر أن هذه الشخوص تكاد تضيع، أو تختفى داخل ملابسها. وأنها قد صورت أو رسمت

---

(379) Ettinghausen, R. "Interaction and Integration..." , op. cit., p. 124.

بأسلوب أكثر سطحية وجمودا، بالقياس إلى النماذج الحيوانية، سواء أكان استخدامها بهدف ديكورى صرف، أم كانت عنصرا من عناصر الحكاية، أو تحمل رموزا فلكية.

وقد قلنا آنفا إن الشخوص البشرية التى نراها فوق التحف المعدنية السلچوقية استخدمت كإشارات للبروج أو الكواكب، ومن ثم رسم هذه الشخوص وهى جالسة متربعة، أو وهى ممسكة فى أيديها شيئا ما، أو وهى بادية مع رسوم أخرى، كل هذه الأوضاع تجعلها تمثل برجا أو كوكبا بعينه.

كما يمكن تحميل الهياكل البشرية، أو الرءوس الآدمية التى احتلت مكانها داخل الأطر أو الدوائر الزخرفية فوق المرايا البرونزية الخاصة بمنطقة الجزيرة أو جنوب شرق الأناضول رموزا ومفاهيم فلكية[٣٨٠].

فالإنسان الجالس متربعا، والذى أمسك فى يديه هلالا، أو فى يده تنينا مزدوج الرأس، والذى نصادفه كثيرا فى نقش وزخرفة التحف المعدنية فى العصر السلچوقي، هو رمز للقوة حسب معتقدات أواسط آسيا. وقد أكدت ذلك الباحثة التركية آمال أسين، حيث أوضحت أن التنين الممسوك فى اليد كالسلاح؛ هو رمز للقوة فى معتقدات أواسط آسيا[٣٨١]. كما يعتقد البعض؛ أنه لما كان التنين يرمز إلى الشر والظلام ويستخدم علامة على ذلك، فإن "الرجل الممسك فى يده تنينا"[٣٨٢] فى بعض التكوينات الزخرفية هو استخدام للتدليل على "الرغبة فى السيطرة على الشر والظلمة" فى العالم.

---

(380) من أجل المفهوم الرمزى للروزتات ذات الرءوس البشرية؛ انظر:
Öney, G. "Sun and Moon Rosettes", op. cit., p. 195 - 203.

(381) Esin, E. "Evren", op. cit., p. 175.

(382) انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", op. cit., p. 190.

أما التكوينات التى تحتوى على "رجل ممسك بالهلال فى يده" فإنها ترمز إلى القمر، وهذه الرسمة التى ترى دائما مع شارات الكواكب الأخرى على التحف الإيرانية، تدل على مضى الحياد والاستقلال فى تحف الجزيرة، وسوريا، وجنوب شرق الأناضول.

أما "الفارس الصياد"، أو "الصياد الفارس" الذى نراه بكثرة فى زخارف التحف المعدنية السلچوقية، فكما أنه يحمل مفاهيم رمزية كالعهود السابقة فمن المحتمل أن يكون ممثلا لقدرة وقوة الحاكم(٣٨٣). بينما يرى أكرمان: أن رسوم " الفارس الصياد" هى تجسيد أو رمز للشمس، وأنها على التحف المنقوشة بالموضوعات النجومية، تعنى العودة إلى هذا الرسم الذى كان يعنى توسط الشمس للكواكب فى الأزمنة القديمة(٣٨٤).

ومجمل القول فى هذا الصدد، أن الرسوم الآدمية شأنها فى ذلك شأن الرسوم الحيوانية؛ سواء أكانت منفردة، أم وسط مناظر مختلفة أخرى مستخدمة فى الزخرفة المعدنية السلچوقية، استخدمت أحيانا، كهدف ديكورى بحت، وأحيانا، أخرى لكونها تحل محل مفاهيم رمزية. وأنها قد اختلطت بالتوريقات النباتية، والنقوش الكتابية، لدرجة أننا نجد الحروف فى بعض الكتابات قد تكونت من هياكل بشرية، أو أن هامات الحروف قد انتهت برعوس آدمية، وأن هذا الخط الهيكلى قد تطور فى خراسان أولا فى

---

(383) Esin, E. "The Hunter Prince..", op. cit., p. 18 - 76; Oney, G. "İran Selçukluları ile Mukayeseli olarak Anadolu Selçukularında Atlı Av Sahneleri", op. cit., p. 121 - 138.

(384) انظر: Ackerman, P. "Some Problems of...", op. cit., p. 889.

منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى وخاصة فى زخرفة التحف المعدنية.

٤- الأشكال الهندسية:

أخذت الرسوم الهندسية التى تمثل أشكالا مجردة، مكانها، جنبا إلى جنب الرسوم الآدمية، والحيوانية، والتوريقات النباتية فى زخرفة الفنون المعدنية فى العصر السلچوقي.

إن الموتيفات الهندسية التى نصادفها فى زخرفة القناديل والمسارج المنقوشة بأسلوب التخريم فى الفنون المعدنية الإسلامية لأول مرة فى العصور الإسلامية المبكرة وإيران، قد طورت عناصرها المتعددة؛ كالمربع والمثلث، والدائرة، والأشكال الثمانية، والسداسية. هذه الرسومات الهندسية التى تولد رسومات بينية، فى الوقت الذى تتكاثر وتتعاظم فيه بوضعها جنبا إلى جنب، أو بعضها فوق بعضا، قد استخدمت فى زخرفة الفنون المعدنية السلچوقية، وخاصة فى نقش النماذج التى تعود إلى سوريا أو الجزيرة، أحيانا داخل الصورة، وأحيانا أخرى كانت بمقاييس تغطى كل أرضية اللوحة الزخرفية.

وكما أننا نحصل على التكوينات الهندسية من تقاطع الأشكال المستقلة، فإنه يمكن الحصول عليها أيضا بإطالة الخطوط الملتوية، أو الحلزونية أو الزجزاجية أى المتعرجة، أو المستقيمة أو بتغيير اتجاهاتها. تلك الخطوط الممتدة أو التى تتغير اتجاهاتها، من الممكن أيضا؛ أن تولد رسومات أو أشكال بينية متفرقة أو متجمعة وذلك لملئ الفراغات التى لا تستهوى الفنان أو المبدع المسلم.

وسواء تطورت هذه الرسوم عن طريق تقاطع الأشكال المستقلة، أو عن امتداد الخطوط، أو تغير اتجاهاتها، فإلى جانب استخدام إمكاناتها اللانهائية

كعنصر ديكوري، فيمكن الاعتقاد أيضا، أنها قد استخدمت كذلك؛ للتدليل والرمز إلى مفهوم الخلود والأبدية.

إن سطوح الأعمال المعدنية السلجوقية قد قسمت عرضيا إلى لوحات، وكانت هذه اللوحات تقطع إلى أماكن ومساحات عن طريق الروزيتات والميداليات وأمكن بالخطوط الهندسية تقسيمها إلى أقسام وأجزاء أصغر وأقل عرضا(٣٨٥). وكانت هذه الأجزاء تفصل عن بعضها بخطين أو ثلاثة خطوط متوازية، وأحيانا أخرى بشرائط مجدولة، وكانت هذه الأطر تمتد وتطول دون أى تقاطع لتأكيد أو تكرار مفهوم الخلود والأبدية.

إن الزخارف الهندسية التى تزدان بها التحف المعدنية السلجوقية، وبخاصة تلك التى قوامها الصليب المعقوف، والتى تمتد أطرافها، مشكلة تعرجات متداخلة أو حشوات متقاطعة كحرف "ت" أو "ز" أو "ى" المتداخلة، بدأنا نصادفها على تحف الجزيرة والتحف المعدنية السورية منذ القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي. ويرى بعض الباحثين، أن هذا نتيجة تأثير فنون روما الشرقية، وأن زخارف الصليب المعقوف هذه التى انتقلت إلى فنون الجزيرة منذ العهد البيزنطى المبكر قد تطورت كموتيف حشوى وانتشر على مسطحات كبيرة فى العصر السلجوقي(٣٨٦).

٥- الخطوط الكتابية:

إن استخدام الخط العربى الذى كتب به القرآن الكريم كعنصر من

---

(385) انظر: Pope, A. U. - Ackerman, P. "A Survey of Persian Ornament", op. cit., p. 2841.

(386) İbid., p. 2742.

عناصر الزخرفة على الفنون الإسلامية يعتبر واحدا من أهم التجديدات التى حدثت فى الفنون خلال العصر الإسلامي.

لقد تطورت الخطوط بأساليب مختلفة، ومتنوعة فى العصر الإسلامي، ففى البداية رأينا هذه الخطوط فى زخرفة الآثار المعمارية، وفى المخطوطات؛ ولكن اعتبارا من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، بدأ استخدامها على نطاق واسع على كل الخامات المتاحة، وخاصة فى زخرفة التحف المعدنية.

في بدايات العهود الإسلامية المبكرة، استخدم الخط "الكوفى ذى الكوشات" أى ذى الزوايا والأركان، والذى يعد نوعا من الخطوط البسيطة والمكون من خطوط أفقية ورأسية للحروف، وكان يستخدم فى الكتابة التذكارية؛ سواء على العمارة أو المخطوطات القرآنية. وبعد القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، تطور الخط الكوفي، وتنوع، وحل الكوفى المزهر محل الكوفى المسطح.

لقد اتضح من البحث أن الرسوم الخطية المستخدمة كعنصر زخرفى على الفنون المعدنية الإسلامية قد رأيناها على التحف الإيرانية، وأنها قد استخدمت لأول مرة فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي. وهناك نماذج مزخرفة بكتابة كوفية مزهرة تعود إلى العصور الإسلامية المبكرة(41*) . وأننا نجد من أجمل النماذج والمكتوبة بالخط الكوفى المورق موجودة فوق تلك التحف المعدنية التى صنعت فى مصر فى العصر الفاطمى وفى خراسان فى العصر السلجوقى (٣٨٧).

وفى حوالى سنة أربعمائة هجرية = ألف ميلادية نشاهد ظهور نوع

(387) Rice. D. S. The Wade Cup, p. 21 - 22.

جديد من الخطوط؛ يسمى "النسخ" ويعد تطورا للكوفي، ورويدا رويدا بدأ يحل محله فى كتابة المخطوطات القرآنية. وقد استخدم فى أول الأمر - شأنه فى ذلك شأن الكوفى المزهر - فوق السكة السامانية، ثم انتشر فى مختلف أنحاء العالم الإسلامي، وبلغ ذروته فى شرق إيران(٣٨٨). ومر خط النسخ أيضا بعدة طفرات، وجرب الفنان معه شتى الأنواع المورقة والمزهرة. واعتبارا من القرن الخامس الهجري، الحادى عشر الميلادى شاع استخدام كلا من الخط الكوفى المزهر والنسخى المزهر فوق كل الخامات المستعملة فى شتى فروع الفنون.

ولما كشفت أساليب التطعيم عن نفسها فى تطور متتال فى خراسان مع أواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى حدثت طفرات أخرى فى فنون الخط، وبعدما كانت هذه الخطوط وقفا على التحف المعدنية فى الفنون الإسلامية، ظهر نوع جديد من فنون الخط، جعل حروفه من الأشكال الحيوانية والآدمية.

هذا النوع من الخط الذى نصادفه أول مرة فوق إناء بوبرنسكى المصنوع فى هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م(هامش ٣٥١)، من المحتمل أن يكون قد تطور عن الكتابة التى رأيناها على سيراميك نيسابور فى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادي، والتى انتهت هامات الحروف فيها بشكل طائر، والذى سمى "الكوفى الطيوري" "Ornithomorphic kūfi" وتطور عنه(٣٨٩).

---

(388) Kratchkovskaya, V. A. "Ornamental Nashkî Inscriptions", Survey, vol. IV, p. 1771; Rice, D. S. The Wade Cup, p. 22.

(389) Ettinghausen, R. "The Wade Cup; its Origin and Decorations",

هذا النوع من الخط الذى سماه بعض الباحثين "الخط الهيكلي"(٣٩٠).
وأسماه بعضهم الآخر بـــ "الخط المجسم" "anthropomorpic script" (٣٩١).
قسمه د. س. رايس إلى ثلاثة أنواع، وسمى كل نوع بأسماء مختلفة(٣٩٢).

وهناك نوع من هذا الخط المجسم، ترى فيه الحروف الأفقية مكونة من شخوص آدمية؛ تمارس أعمالا مختلفة، تتحدث إلى بعضها وهى تؤدى حركات بالأذرع والأيدي، وترتبط هذه الحروف من الأجزاء السفلية ببعضها بحيوانات متحركة مثل الأرنب والتنين والطير، وقد سمى رايس هذا الخط، الذى جعل من الحروف العمودية هياكل بشرية وقد أمسكت فى أيديها؛ الأقداح والأباريق والسيوف والدروع والرماح والسهام أو الآلات الموسيقية. "الخط الحي" "animated script" هذا الخط الحى المشاهد فوق إناء بوبرنسكى من إنتاج هراة سنة ٥٥٩هـــ / ١١٦٣م ويعتبر أول من طبق هذا النوع على النسخ المجرد، قد اتخذ أبدع شكل وأروع ما يكون من التطور فوق "الطاس ذو القوائم" المعروض فى متحف كليفلاند، والذى يعود إلى إيران فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري، والمسمى "Wade Cup" = "الإناء أى الضحل أو المفلطح أو الواسع" رسم ٣٣. (٣٩٣). هذا النوع من الخط، بدأنا نراه فوق التحف المعدنية السورية، والميزوبوطامية المؤرخة فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري.

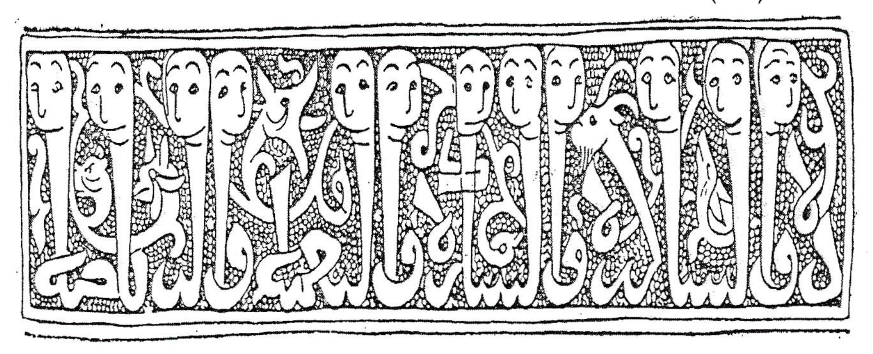
Ars Orientalis, vol. II, (1957), p. 356.
(390) Kratchkovskaya. V. A., op. cit., p. 1774.
(391) Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 198.
(392) Rice, D. S. The Wade Cup, p. 22.
(393) İbid. p. 23, تخطيط 19.

النوع الثانى من الخط المجسم حسب تقسيم رايس، هو الذى تنتهى رؤوس حروفة وسيقانها العمودية فقط بالرؤوس الآدمية، هذا الخط الذى يعرف بـــ "الخط ذو الرأس الآدمي"، والذى توائم مع خط النسخ والخط الكوفي، فإن أبدع نموذج موجود له، مكتوب بخط النسخ، ومعروض فى متحف فرير (Freer Gallery) (*). ومنقوش فوق مقلمة تعود إلى خراسان ومؤرخة بسنة ٦٠٧هـــ = ١٢١٠م (شكل ٣٤)(*42). وهناك نموذج آخر لخط النسخ يرى فى زخرفة طاس ذى أرجل موجود فى متحف پناكوتيك نابولى، ويـــرجع إلى إيران وإلى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري.

(*) هذا المتحف فى واشنطن.

شـــكل ٣٣ خط حي من Wade Cub

شكل (٣٥)[٣٩٤].



شكل ٣٤ خط نسخ ذو رأس بشرية فوق بدن مقلمة مؤرخة بعام ١٢١٠م

وكما أننا صادفنا "الخط الحي" على إناء بوبرنسكى المؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، فإننا بدأنا نواجه بـ "الخطوط ذات الرؤوس الآدمية" فى زخرفة تحف الجزيرة اعتبارا من سنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م.

أما النوع الثالث من هذه الخطوط؛ فإن الهياكل الحيوانية تتخلل الحروف، وتتسلل فيما بينها محتلة مكان الأفرع النباتية. وقد استخدمت هذه الهياكل والرسوم الحيوانية المستقلة، والتى لا تشكل جزءا عضويا من الحرف بهدف تأمين أرضية مزخرفة للخطوط الكتابية، وقد أطلق عليه رايس اسم "الخط المسكون" (Inhabited script). وذلك لتوطن الرسوم واستقرارها بين الحروف. ولما كانت الأشكال الحيوانية قد تخللت الحروف واستقرت بينها، فإن هذا النوع قد طبق فى الخط النسخ فقط، شأنه فى ذلك شأن "الخط الحي". وقد استخدم هذا "الخط المسكون"، الذى شوهد لأول مرة فوق إناء بوبرنسكى المؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، بشكل أقل من الأنواع الهيكلية الأخرى[٣٩٥].

---

(394) İbid., p. 28, Çizim 26 - 27 ve p. 30.
(395) İbid., p. 22 ve 25.

وبينما كان خط النسخ يستخدم بأشكال مختلفة على التحف المعدنية فى القرنين ٦ / ٧ الهجري، ١٢ / ١٣ الميلادي. فإن الخط الكوفى أيضا قد واكبه فى التطور نفسه، واستخدم "الكوفى الطيوري"، و"الكوفى ذو الرءوس الآدمية" و"الكوفى المضفر" فى زخرفة التحف المعدنية، جنبا إلى جنب مع خط النسخ فى العصر السلچوقي(٣٩٦). وأجمل نموذج للخط امتزج فيه الكوفى المجدول مع الكوفى ذى الرؤوس الآدمية موجود على إبريق مؤرخ فى حوالى سنة ١٢٠٠م = ٦٠٠هـ، ويعود إلى أعمال خراسان، ومعروض فى المتحف البريطانى (شكل ٣٦). وسوف نتعرف فيما بعد على نماذج للخط ذى الرؤوس البشرية، والذى يعود إلى بدايات القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، وموجود على التحف المعدنية الخاصة بجنوب شرق الأناضول. ولكن الفنانين والخطاطين والنقاشين بدءوا يصرفون النظر عن هذا الخط رويدا رويدا اعتبارا من بدايات هذا القرن المذكور نفسه(٣٩٧).

وشهد العصر السلچوقى استخدام عدة أنواع من الخطوط على تحفة واحدة أحيانا مثل "إناء بوبرنسكى" وأحيانا، على التحفة نفسها حيث نجد كتابة باللغة العربية، وأخرى بالفارسية(٣٩٨).

كما أننا نصادف الخطوط الكاذبة أو الخادعة (Pseudo Script) فى زخرفة التحف المعدنية اعتبارا من القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي(٣٩٩).

---

(396) Ettinghausen, R. “The Wade Cup..”, op. cit., p. 356 - 357.
(397) Rice, D. S. The Wade Cup, p. 25, fig. 21 ve p. 30.
(398) Kratchkovskaya, V. A. op. cit., p. 1771.
(399) Pope, A. U. - Ackerman, P. op. cit., p. 2739.



شـــكل ٣٥ خط نسخ ذو رأس بشري

شـــكل ٣٦ خط كوفي مضفر منتهي برؤوس آدمية



شكل ٣٦ خط كوفي مضفر منتهي برؤوس آدمية

إن استخدام أنواع "الخط الحي" و"الخط ذى الرءوس الآدمية" على التحف المعدنية المؤرخة والمزخرفة بطرز التطعيم، يفيد فى تتبع تطور هذه الأنواع، كما يساعد فى تأريخ النماذج غير المؤرخة والمنقوشة بخطوط مشابهة.

تأريخ التحف المعدنية السلچوقية وتصنيفها جغرافيا:

إن معرفتنا بالخواص الرئيسة المتعلقة بالتحف المعدنية السلچوقية كالخامات، والتقنيات، وأنواع الأواني، وأشكالها، وزخرفتها؛ وإمكانية التفرقة بينها وبين التحف المعدنية الفاطمية التى تعود إلى القرنين السادس والسابع الهجريين/ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين، سواء أكانت معاصرة لتلك التحف أو تعود إلى العصور الإسلامية المبكرة، كل هذه العوامل تسهم مساهمة كبيرة فى تصنيف وتحديد المنشأ الجغرافى لهذه التحف داخل نطاق البيئة الفنية للفنون المعدنية السلچوقية ذاتها. فمعرفتنا مثلا ببدء استخدام تقنية التطعيم على المعادن فى العصر السلچوقي، واستخدام الكتابة الهيكلية، والرموز الفلكية، اعتبارا من أواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، يمكن أن تضمن تأريخ القطع المعدنية التى تحمل نفس هذه الخصائص وتنتمى إلى ما بعد هذا التاريخ.

وإلى جانب معرفة الخصائص، المتعلقة بالزخرفة، وبالتقنيات، فإن الوقوف على الخامة الرئيسة التى صنعت منها التحفة، والخامات المستخدمة فى الحشو أو التطعيم والترصيع يمكن أن تساعد الباحث فى تأريخ التحفة أو تحديد المنشأ الجغرافى لها إلى حد ما، ومن ذلك معظم التحف المعدنية التى تعود إلى العصر السلچوقى إذا ما استثنينا منها أدوات الزينة حيث نجد أن التحف الذهبية والفضية كلها تعود إلى ما قبل منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادى وإلى إيران، وأن التحف البرونزية يمكن تأريخ أغلبها فيما بعد الربع الأخير من القرن الثانى عشر. وعلى المنوال نفسه، فإن التحف التى استخدمت النحاس فى الترصيع فإنها ترجع إلى ما قبل

أواسط القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادى وتخص إيران أو الجزيرة، أما النماذج التى رصعت بالذهب - ما عدا نموذجا أو نموذجين - فيمكن إرجاعها إلى تواريخ ما بعد منتصف القرن الثالث عشر. ولكن معرفة هذه الخصائص والصفات على أنها قواعد عامة، لا يمكن أن تساعد الباحث بالشكل المطلوب فى تصنيف تحف فترة زمنية تمتد إلى أكثر من قرنين من الزمان وتنتمى إلى مساحة جغرافية شاسعة ومتنوعة مثل إيران والجزيرة وسوريا والأناضول، فعمل تصنيف تاريخى وجغرافى للتحف المعدنية السلجوقية وإسنادها إلى مركز معين أو منطقة محددة أمر صعب المنال.

إن الذى يساعد الباحث فى تأريخ التحف المعدنية السلجوقية بشكل يدعو إلى الثقة؛ هو وجود نماذج "مؤرخة" أو "يمكن تأريخها" بحيث تلقى الضوء على الفترة التى يدرسها. ومن المؤسف أن التحف المعدنية التى صنعت خلال القرن الأول من العهد السلجوقى - من منتصف القرن الحادى عشر إلى منتصف القرن الثانى عشر أى الخامس والسادس الهجرى - والمؤرخة أو التى يمكن تأريخها محدودة جدا.

إن التحف التى تعود إلى بلاد ما وراء النهر وخراسان، وخاصة جنوب شرق إيران فيما بين نهاية العصر السامانى ٣٩٠هـ / ٩٩٩م وأواسط القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، فى حالة ما إذا لم توجد معلومات أو وثائق تؤمن تحديد منطقتها أو تأريخها؛ كوجود تاريخ ما أو اسم مدينة ما فلا يمكن ربطها بتاريخ محدد أو منطقة جغرافية بعينها. فإن خراسان قد دخلت تحت النفوذ الغزنوي[*43] سنة ٣٩٠هـ/ ٩٩٩م ثم النفوذ السلجوقى سنة ٤٣٢هـ/ ١٠٤٠م. أما ما وراء النهر، فقد دخلت تحت نفوذ وسيطرة

القراخانيين[*44] سنة ٣٩٠هـ / ٩٩٩م. والتحف المعدنية لهذه الدول التركية الثلاث ذات الجذور المنحدرة إلى أواسط آسيا؛ تتشابه فيما بينها جدا من ناحية تقنيات الصنع والزخرفة أو من ناحية أشكال الأوانى وأنواعها وكذلك من ناحية الرسومات الزخرفية وموضوعاتها. ولهذا السبب، ولما كانت عنعنات أى موروثات التحف المعدنية لشرق إيران، قد استمرت ممتزجة بعناصر أواسط آسيا، فأصبح من الصعوبة بمكان تحديد ما إذا كانت التحف المعدنية التى تعود إلى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادى والنصف الأول من القرن السادس/ الثانى عشر الميلادي، قد صنعت فى جنوب شرق إيران أو فى خراسان أو فى بلاد ما وراء النهر، أو أن التحف التى تخص خراسان فى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادي؛ مصنوعة فى النصف الأول من هذا القرن فى العصر الغزنوى أو فى النصف الثانى منه أى فى العصر السلجوقي..

بعد منتصف القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، ومع ازدياد التحف المزخرفة بأسلوب الترصيع، وجدنا ازديادا ملحوظا أيضا فى عدد النماذج التى عليها كتابات مؤرخة، أو اسم أمير معين أو توقيع صانع مشهور مثل هذه التحف التى تحمل ماهية الوثيقة التاريخية يمكن أن تساعد فى تصنيف النماذج التى لا تحمل أى معلومة متعلقة بمنشأ الأثر فى الكتابة الزخرفية، ولكنها مزخرفة بنفس أسلوب القطع السابقة؛ وخاصة فيما يتعلق بالعصر والمنطقة. وإن كان من الصعب تحديد الإمكانية التى تقدمها التحف المنقوشة بتقنية معينة ومؤرخة، فى تصنيف وتحديد منشأ القطع الأخرى المزخرفة بتقنيات مختلفة وغير مؤرخة.

وإذا ما حاولنا توضيح أو تبيان المناطق التى تعود إليها تحف معدنية سلچوقية صنعت بعد منتصف القرن السادس الهجري، أواسط الثانى عشر الميلادي، فإننا نواجه بمواقف أكثر حيرة ودهشة. فالعالم السلچوقى خلال أواخر القرن الثانى عشر، وبدايات الثالث عشر أى السابع الهجرى قد شهد فترة قلقة من الناحية السياسية؛ ففى هذا العصر، وبسبب الغزو المغولى القادم من الشرق، اضطر الصناع إلى تغيير مواطنهم من حين لآخر. وكان هؤلاء الصناع المهرة الذين يرحلون من منطقة إلى أخرى قد نقلوا معهم تقنيات مناطقهم وأساليبهم الفنية، وقطع أيقوناتهم.. وهكذا.. وخلال فترة وجيزة فقدت كل منطقة خصوصياتها وامتزجت ببعضها بعضا.

واعتبارا من أواخر القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادي، أصبح ربط التحف المعدنية السلچوقية المصنوعة خلال هذه الفترة بمنطقة محددة، أو بمركز معين، أمرا ممكنا بمقارنتها بالنماذج المذكور فى كتاباتها اسم المدينة التى صنعت بها. ومما يؤسف له أنه بين كل التحف المعدنية الإسلامية التى تعود إلى ما قبل سنة ٧٥١هـ = ١٣٥٠م، توجد تسع قطع فقط مذكور فى كتاباتها اسم المدينة التى صنعت بها (انظر هامش ١٣).

إن كل هذه الخصوصيات التى أوضحناها سابقا والمتعلقة بمناطق وتواريخ وتقنيات، وأشكال، ووظائف، وزخارف وكتابات التحف المعدنية السلچوقية، بقدر ما يشر إلى الشخصية المعقدة للفنون المعدنية لهذا العصر، فإنها تثبت بنفس القدر ثراءها وتنوعها. ونستطيع أن ندرس النماذج الرئيسة للعصر السلچوقى مجمعة تحت عناوين: سلاچقة إيران، وسلاچقة الجزيرة وسوريا، وسلاچقة الأناضول.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(25*) **ملكشاه:** (١٠٥٥ – ١٠٩٢م = ٤٤٧ – ٤٨٥هـ) ثالث سلاطين السلاجقة العظام (١٠٧٢– ١٠٩٢م. وهو ابن ألب أرسلان وخلفه. تولى الحكم وهو في الثامنة عشر، ترك الأمر لوزيره نظام الملك. فبلغت الدولة السلجوقية الأوج في امتدادها وازدهارها. جعل بغداد مقره الشتوي. ازدهرت في عصره "النظاميات" ولمع عمر الخيام. انظر؛ المنجد ...

(26*) هو إناء من مجموعة بوبرنسكى Bobrinsky في متحف الأرميتاج "الهرميتاج" بليننغراد عليه كتابة عربية تثبت أنه صنع سنة ٥٥٩ هجرية (١١٦٣م) في مدينة هراة على يد صانع اسمه محمد بن عبد الواحد، وحاكاه أي كفته صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة، وذلك لأحد كبار التجار الإيرانيين المنسوبين إلى مدينة زنجان. وزخارف هذه التحفة الثمينة مطبقة بالفضة، والنحاس الأحمر، وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناظر موسيقي ورقص وطرب وشراب وصيد، وبينها كتابات عربية، كوفية ونسخية، وتنتهي بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية. انظر: د. زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان ١٤٠١هـ = ١٩٨١ص ٢٤٣، ٢٤٤. وشكل ١٤٠ من نفس المرجع.

(27*) **مدينة هراة:** مدينة في شمال غربي أفغانستان، ينسب المؤرخون بناءها إلى الاسكندر، شهيرة بجامعها الذي يرجع إلى القرن ١٥. فيها تصنع الطنافس ويكرر ماء الورد. انظر؛ المنجد...

(28*) **أكوامانيل "Aquamanil":** من اللاتينية aqua بمعنى ماء وmanus بمعنى يد. وهي أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر، مزود بثقب يدخل منه الماء، وآخر يخرج منه، وكان أكثر استعمالها في الكنائس، حيث يستعملها القسس في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبعده، ولكن استخدمها الأفراد في بيوتهم أيضا. أنظر: (د. زكي محمد حسن، فنون الإسلام ص ٥١٢ – ٥١٩).

(29*) **الشامانية Chamanisme**: مذهب ديني بدائي ينتشر في سيبيريا الشرقية وأقصى شمال آسيا ويعتمد على عبادة الطبيعة والأرواح المسلطة عليها. ويعتمد المؤمنون من أتباع هذا المذهب على الشامان أو الكهنة السحرة لدرء خطر الأرواح الشريرة عنهم. انظر: المنجد...

(30*) **الشامان**: هو رجل الدين في المذهب الشاماني. وكانت بعض النسوة يتولين هذا العمل بين أتراك شمال آسيا وسيبريا في الأزمنة القديمة.

(31*) **الغرفين** : = **Griffon** : حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد.

(32*) **الخطاف** : **Harpy** : مخلوق خرافي خبيث نصفه امرأة ونصفه طير.

(33*) **الإسكندر**: ويقصد به هنا الاسكندر الكبير (٣٥٦ – ٣٢٤ ق.م) الملقب بذي القرنين. ولد في مقدونية وتوفي في بابل. تلقى العلم على أرسطو خلف أباه قليبس وعزم على فتح امبراطورية الفرس فانتصر عليهم في إيوس سنة ٣٣٣ ق.م ثم في سواحل فينيقيا بعد أن حاصر صور سبعة أشهر ثم اتجه إلى مصر حيث أسس الاسكندرية ٣٣٢ ق.م وأخيرا تتبع دار يوس في العراق وانتصر عليه بالقرب من أربيل ٣٣١ ق.م وتابع زحفه إلى أطراف فارس وتجاوزها إلى ضفاف نهر السند. وهو من أعظم الغزاة وأشجعهم... انظر... المنجد... (المترجم). فكر في الصعود إلى الفضاء بربط سفينة صغيرة من البوص بعدة نسور كبيرة لتطير بها إلى السماء، ليصل إلى الكواكب: انظر: دكتور / الصفصافي أحمد المرسي؛ القمر الصناعي العربي، عربسات.. الجذور والآفاق. القاهرة ١٤١١هـ/ ١٩٩١م. وانظر هامش (٢٥*) ؟؟؟

(34*) **الأوج**: هو أبعد نقطة في مدار الكوكب من الأرض.

(35*) **الحضيض**: هو أقرب نقطة في مدار الكوكب من الأرض.

(*36) لمزيد من المعلومات عن الإسلام والفضاء، وعلماء الفلك والكواكب. انظر: للمترجم القمر الصناعي العربي، عربسات.. الجذور والآفاق من ص١٣ ←٤٣.

(*37) درج المؤلف على ذكر الشمس وسط الكواكب بينما هي نجم.

(*38) لعبة البولو "Polo"؛ وتسمى لعبة الصولجان في لغة التبت: وهــي لعبــة رياضــية شبيهة بالهوكي، تمارس على متون الخيل بمضارب طويلة وكرة خشبية.

(*39) "هوامش رقم ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٨٣" ورسوم ١٨، ١٩، ٣١.

(*40) بعض المصادر تذكرها على أنها محبرة من النحاس، وأنها صنعت سنة ٦٠٧هـ = ١٢١٠م لمجد الملك المظفر الوزير الأعظم في خراسان، كما تشهد بذلك كتابة بخط النسخ على غطائها، وهذا نصها: "الصدر الأجل الكبير العادل (ص ٥٤٠ فنون الإسلام).

(*41) **الغزنويون:** ٣٥١ – ٥٧٩هـ = ٩٦٢ – ١١٨٣م اسم سلالة المماليك الأتراك التــي حكمــت شرق إيران وأفغانستان والبنجاب ٩٦٢ – ١١٨٧م = ٣٥١ – ٥٧٩هـ أسسها آلب تكين أحــد ولاة السامانيين ٩٦٢م = ٣٥١هـ عند تمرده على أسياده السامانيين. ورسخ دعائمها صــهره سبكتكين ٩٧٧م. سيطر الغزنويون طول قرنين على زمام الأمور، واتخذوا غزنــة عاصــمة لهم.. ثم أسسوا لاهور عاصمتهم في البنجاب، انظر: المنجد...

(*42) **القراخـــانيون:** هم أول سلالة تركية إسلامية بسطت نفوذها على تركستان الشــرقية والغربية. واستمرت دولتهم مــن ٨٤٠ – ١٢١٢م = ٢٢٦ – ٦٠٩هــــ. ويطلــق عليهم أيضا "إيلك خانلر". تلقب أول حاكم لقراخاني الشرق بشرق الدولة. وبســطوا نفوذهم على بلاضاغون. وتحولت كاشغر في عهدهم إلى مركز فني متقــدم. أمــا محمد بن ناصر فهو الذي بسط نفوذ القراخانيين الغربيين على منطقة "أوزكنــت". وهم أول من استحدث "الكروانسراى" أي خانات استراحة القوافــل فــي العمــارة الإسلامية. ولهم الكثير من المآثر المعمارية في كل من سمرقند وبخــارا وترمــز ومرو. ولهم دور بارز في الفنون. انظر: معجم (ميدان لاروس.. ج ٦) .

١- الفنون المعدنية في إيران فى العصر السلچوقي

الفنون المعدنية فيما بين ١٠٤٠ - ١٢٢١/١٢٢٢م = ٤٣٢ - ٦١٨/٦١٩هـ

بلغت الفنون المعدنية الإسلامية ذروة كمالها مع السلاچقة، فبعد أن أسس السلاچقة دولة مستقلة فى خراسان(*45) سنة ٤٣٢هـ ١٠٤٠م، لم تمض فترة طويلة حتى سيطروا على إيران كلها ومناطق كثيرة من الشرق الأدنى. واعتبارا من نهاية القرن السادس الهجري، الثانى عشر الميلادي، ورغم سيطرة الخوارزمشاهيين(*46) على مناطق شمال وشرق إيران، فإن تقاليد وأعراف الفنون السلچوقية فى إيران ظلت مستمرة حتى الغزو المغولى الذى بدأ سنة ٦١٨هـ/ ١٢٢١م، بل وحتى أواسط القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.

أ- التحف الذهبية والفضية:

تعتبر التحف الذهبية والفضية التى وصلت إلينا، ضمن الأعمال المعدنية السلچوقية، قليلة جدا قياسا بما هو موجود من أعمال العصر الإسلامى المبكر.

وهناك نموذج واحد من التحف المعدنية المصنوعة من الذهب الخالص عدا أدوات الزينة. وهو عبارة عن طاس صغير مزخرف بأسلوب الحفر وموجود فى المتحف البريطاني. (رسم ٥٥) (٤٠٠). ويروى أنه كان موجودا فى نهاوند(47*). هذا الطاس نصف دائرى الشكل. على حافة الفوهة، كتابة بالخط الكوفى المزهر، مكتوبة على أرضية منقطة، تدور حول بيت من الشعر، متعلق بالشراب، ومعروف أنه من أشعار ابن الــ "تمار"(48*) من شعراء القرن العاشر الميلادى/ الرابع الهجري. فى هذا البيت؛ يشبه الشاعر أشعة الشمس الواقعة فوق الشراب بخيوط الحرير الصينى الأحمر. هذه التحفة التى يعتقد أنه طاس شراب، إذا ما اعتمدنا على سمات الخط الكوفى المزهر الذى خطت به الكتابة الموجودة فإنه مؤرخ ببدايات العصر السلچوقى (حوالى منتصف القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى). وفوق بدن



صـــــورة ٥٥

---

(400) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 7, P1. 4 b-c; Gray, B. "A Seljuq Hoard from Persia", British Museum Quarterly, XIII, (1938 - 39), p. 77 - 78, P1. 33 a; Sceratto, U. op. cit., p. 50, صورة7.

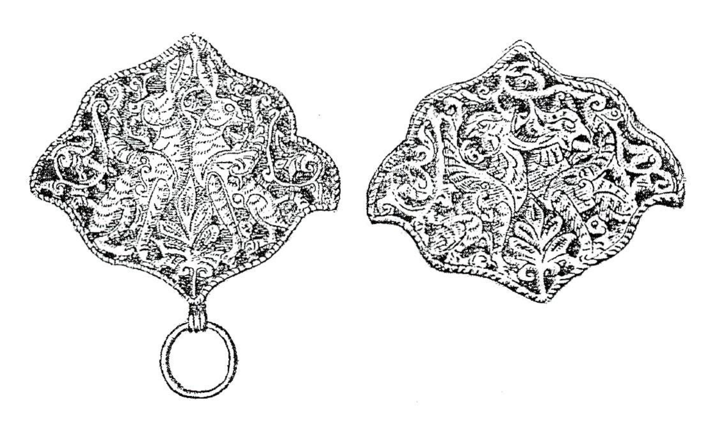
الطاس ميداليات دائرية مزخرفة برسوم ورقية مفلطحة، وبين الميداليات، استقرت رسوم بطة غير محورة. وذيول البط عبارة عن أطر خطية ذات خمس قطع منتهية بأطراف حلزونية. ويتضح من دراسة هذه التحفة أنها صنعت بطلب من زوجة السلطان فى سنة ٤٥٩هـ = ١٠٦٦م لتقدمها هدية إلى زوجها "السلطان الأعظم ألب أرسلان" وأن الذى صنعها هو الصانع "حسن القاشاني".

وهناك أيضا أدوات زينة مثل أبزيمات الأحزمة، والباندانتيف = قلادة والگردانات، والخواتم والأقراط والأساور وما شابه ذلك وكلها مصنوعة من الذهب، وتعود إلى العصر السلچوقي. والجزء الأعظم منها موجود فى متحف بناكى فى أثينا، ومتحف الميتروبوليتان فى نيويورك، وفى متحف الدولة فى برلين الغربية. وبعض هذه الأدوات مزخرفة بأسلوب التخريم (شكل ٣٧ أ.ب) وبعضها مطعم ومرصع بالأحجار الكريمة، وبعضهاالآخر قد نقشت بطرز التحبيب "Granüle" والتخريم معا (صورة ٥٦). ومعظم المجوهرات السلچوقية المنسوبة إلى الورش والمصانع الإيرانية، والمؤرخة فى القرون الخامس والسادس والسابع الهجري/ أى الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر الميلادى مزخرفة ومزينة بالأشكال الحيوانية أو صنعت ذاتها على هيئة حيوانات دقيقة[٤٠١].

---

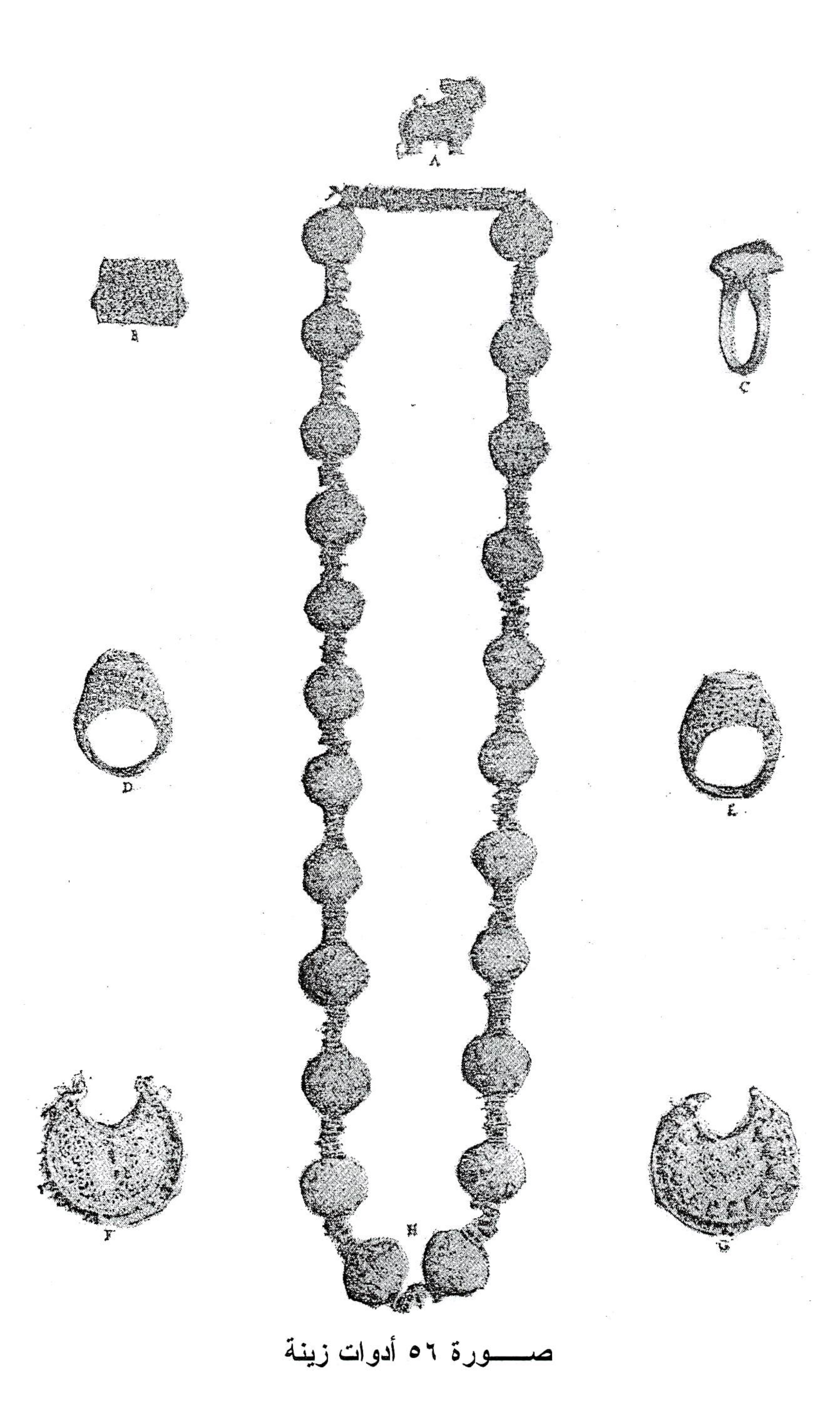
(401) من أجل أدوات الزينة فى العصر السلچوقي؛ انظر:

Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 54 - 54; Dimand, M. Handbook, p. 136, fig. 76 - 77; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2499 - 2500, fig. 824 a-b و vol. XII, P1. 1344; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 188, abb. 151; Migeon, G. Manuel, vol. II. p. 10, fig. 215; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 386 - 387, 389; Persian Art in the Benaki



شـــــكل ٣٧ a , b توكة حزام ذهبي. أذربيجان في القرن ١٣

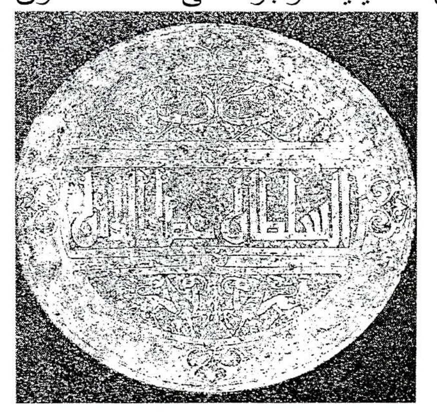
Museum. Atina 1972 Sergisi Kataloğu, Atina, 1972, Kat. no. 29 - 30, 32; Sarre, F, "Die Erwerbung ener in Südrussland gebildeten Sammlung aus islamischer Zeit", Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, XXIX, (1907 - 1908), p. 68 - 71.



صـــــورة ٥٦ أدوات زينة

صينية ألب أرسلان[49*]:

وأهم وأبدع نموذج للتحف الفضية التى تعود للعصر السلجوقي، هو تلك الصينية التى تسمى "صينية ألب أرسلان". صينية موجودة فى متحف الفنون


صـــــورة ٥٧

الجميلة فى بوسطن Boston وعليها تاريخ ٤٥٩هـ / ١٠٦٦م، ومنقوش عليها اسم السلطان ألب أرسلان. وهى عبارة عن صينية مستديرة مرتفعة الحافة (صورة ٥٧)[٤٠٢]. وقطرها ٤٣سم، وعلى باطن حافة الصينية كتابة بالخط الكوفي[50*] تلتف حـــول الصينية، وبالشـــكل الـــذى سنصادفه كثيرا على التحـــف المعدنيـــة السلجوقية. وأصبحت مثالا يحتذى فـــى الأشكال الحيوانية مثل الطـــاووس

---

(402) Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, London, 1971, p. 283, fig. 219; Barrett, D. op. cit., p. 7; Coomaraswamy, A. "An llth century Silver Salver from Persia", Bulletin of Museum of Fine Arts, Boston, 32, (1934), p. 56 - 58; Grube, E. J. The World of Islam, p. 75, صورة 41; Harari, R. op. cit., vol. VI p. 2500 - 2501 و vol. XII, P1. 1347 - 1348; Pope, A. U. "A Seljuk Silver", Burlinglon Magazine, 63, (1933), p. 223 - 225; Pope A. U. "Foliate Patterns on the Alp Arslan Salver", Bulletin of American Istitute for Persian Art and Archaeology, 4, (1935 - 36), p. 74 - 78; Sceratto, U., op. cit., p. 44; Wiet, G. "A Seljuk Silver Salver", Burlington Magazine, 63, (1933), p. 229; Yetkin, Ş. "Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslana Hediye Edilen Gümüş Tepsi", Sanat Tarihi Araştırmaları, 4, (1971), p. 101 - 105.

أو الغرفين أو الخطاف أو أبى الهول. وقد انتهــت رؤوس الحروف بهذه الأشكال. أو برعوس التنين أو بالنهايات الحلزونية أو المضفرة.

صنعت هذه الصينية بتقنية الطرق، وزخرفت بأسلوبى الحفر والنيلو. وفى وسط الصينية، تظهر كتابة كوفية كبيرة رائعة، مكونة من أحرف مزدوجة المناسيب وتقسم التحفة إلى قسمين: داخل القسم الذى يعلو الكتابة، ويأخذ شكل نصف دائرى يوجد طائران مائيان(*)، وقد استقرا فوق أرضية مزخرفة بتوريقات وأفرع نباتية منتهية بمراوح نخيلية ذات قطع كثيرة. أما القسم السفلى فيرى جديان جبليان كل منهما مجنح بجناحين. وقد زخرفت الصينية بأشكال نباتية مشغولة بحفر خفيف. أما الأشكال الحيوانية فقد حددت بمناسيب عميقة، وفوق المحاور الرأسية والأفقية للتحفة توجد وحدات من المراوح النخيلية المتطابقة المناسيب والمنتهية بقطع كثيرة.

ويعتقد أن "الخاتون" أى السيدة التى ذكر اسمها فى الكتابة هى زوجة السلطان محمود بن مسعود سلطان غزنه المطلقة، والتى تزوجت ألب أرسلان سنة ٤٣٤هــ / ١٠٤٢م. بينما يرى ج. وايت "G. Wiet" أن الخاتون التى طلبت الصينية من المحتمل أن تكون أرسلان خاتون شقيقة ألب أرسلان، والتى كانت متزوجة من الخليفة العباسى القائم(51*). ومن المعتقد أيضا أن هذه الصينية البديعة الصنع، قد صنعت لتقدم كهدية تهنئة إلى السلطان ألب أرسلان بمناسبة نجاحه فى إخماد الثورة والعصيان الذى ظهر فى كيرمان(52*) سنة ٤٥٩هــ/ ١٠٦٦م.

وهناك تحفتان مشابهتان تماما؛ سواء من ناحية الصنع، أو من ناحية طرز الزخرفة أو من ناحية الكتابة الكوفية، أو التوريقات والأفرع النباتية

(*) يشبهان طائر اللقلق وقد مالا بعنقيهما إلى الخلف.

لصينية ألب أرسلان، ولذا فمن المعتقد أنهما تعودان تاريخيا إلى النصف الثانى من القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادي؛ إحداهما ضمن مجموعة داويد "David" فى كوبنهاجن، والأخرى فى مجموعة كيتنث ديسرى بيروت "Beyrut Désire Kettaneh" وهما صينيتان "أو طبقان" من الفضة. وهناك صينيتان فضيتان تعـودان إلى العصـر نفسه، أو إلى منتصف القرن السادس/ الثانى عشر الميلادي، توجد إحداهما فى قسم الميداليات بالمكتبة الوطنية بباريس "Paris" Bibliotheque Nationale "Cabinet de Médailles" والأخرى فى متحف كاونتى فى لوس انجلوس "Los Angeles County"[٤٠٣]. طاس أبو الحسن على بن محمد:

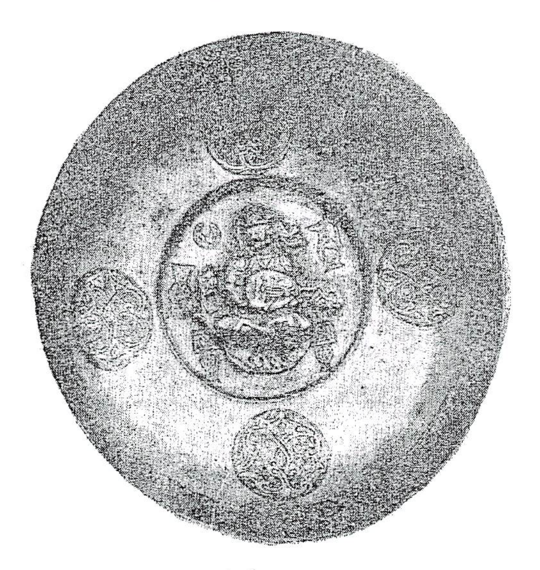
كـما توجد تحفة فضية أخرى يظن أنها تعود إلى عصر السلاجقة العظـام، معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، وقد زخرفت

---

[403] من أجل النموذج الموجود فى كوبنهاجن من الصوانى الفضية التى نعتقد أنها من نفس عصر صينية آلب أرسلان؛ انظر: Davids Samling Islamisk Kunst (The David Collection Islamic Art). Katalog, Kopenhag, 1975, p. 77.

من أجل النموذج الموجود ببيروت؛ انظر: 7000 Ans D'Art en Iran. paris petit palaıs 1961كاتالوج معرض Paris 1961 Kat. no 874 Pl. C. (وفى ظنى أن هذا العمل خطأ تم تأريخه بالقرن التاسع. انظر: Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien. Musée des Arts Décoratifs Kataloğu, Paris, 1973, p. 12 - 13 (لقد أرخ جيرانى هذه الصينية بالقرن ١١، وفى اعتقادى أن هذا الأثر فى احتمال كبير يرجع إلى القرن ١٢ فى نصفه الأول) ; من أجل نموذج انظر: The Arts of Islam, Kat. no. 160. Los Angeles' deki örnek için Islamic Art. Los Angeles Cunty Museum of Art. Katalog, Kat. no. 286.

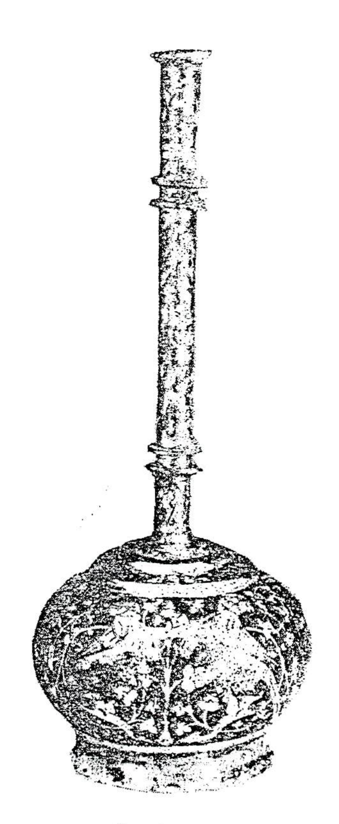
بأسلوب النيلو، والتذهيب البارز وهى عبارة عن طاس رقيق ومسطح(٤٠٤).
(صـــورة ٥٨) وســط هذا الطـــاس توجـــد ميداليـــة كبيـــرة ودائـــرية فى



صـــورة ٥٨

وسطها رسم لموسيقى يعزف على العود، وقد تم بأسلوب التطعيم. وهناك شخص وقد جلس متربعا فوق تخت ليس بمرتفع. وهذا يذكر برسوم الحكام والموسيقيين فـــى الميداليات الذهبية والفضية للعصر العباسي. وحول الميدالية الرئيســـة، توجد أربع ميداليات أفقية ورأسيـــة زخرفت من الداخل بالتوريقات النباتية. وحـــول الحافة الداخلية شريط من الكتابة الكوفية منفذة بأسلوب الحفر على أرضـــية مـــن النيلـــو. والكتابة لا تعطى أى معلومات سوى أمنيات الطيبة لصاحب التحفة المسمى "أبو الحسن على بن محمد" .

(404) Barrett, D. op. cit., p. 7; Dimand, M. Handbook, p. 135; Glück - Diez. op. cit., abb. 443; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 250 و vol. XII, P1. 1353 B; Kühnel, E. Kleinkust, abb. 148; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 347; Sceratto, U. op. cit., p. 50, 8 صورة.



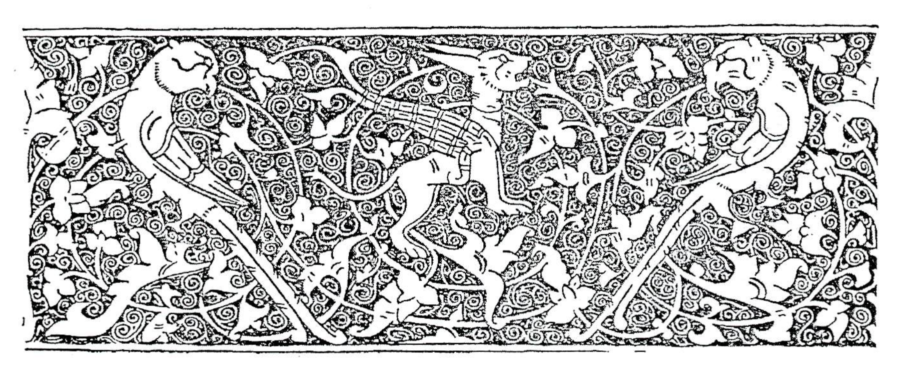
صـــورة ٥٩ قنينة ماء ورد

والشخص الذى يشبه الحاكم أو الموسـيقى على الميداليات العباسـية فـى القـرن الرابـع الهجري/ العاشر الميلادي، والجالس متربعا على كرسى منخفض، على أرضية عادية فى الميدالية الرئيسة، وبجوار هذا الشخص توجد رسـومات أباريق كمثرية البـدن مثـل أبـاريق العصـر الإسلامى المبكر؛ كلها صفات تشير إلى كونهـا تعود إلى ما قبل القرن السادس الهجري، الثـانى عشر الميلادي، وإلى تاريخ مبكر بعض الشـئ عن الطاس الموجود فى متحف برلين، وحيث إن هذه التحفة تحتوى على ميداليات أفقية ورأسـية كتلك التى رأيناها على صينية ألب أرسلان، مما يجعلنا نفكر فى إمكانية أن تكون هذه التحفة تعود إلى القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادي.

رأينا إفريزات كتابية مكونة من حروف ملئ داخلها بالنيلو، وذلك فى زخرفة بعض التحف الفضية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر (انظر رسم ١٩، ٣١)، ويمكن تعقب ذلك فى زخارف طاس برلين حيث نرى استخدام النيلو بوفرة. ففى الكتابة التى على الطاس السلجوقية ما يلفت النظر إلى أن الحروف الفاتحة اللون "فضة" قد احتلت مكانها على أرضية داكنة اللون مغطاة بالنيلو، وهذا على عكس الكتابات التى تحتل مكانها على نماذج العصر الإسلامى المبكر.

قنينات:

وتحتوى مجموعة هرارى بالقاهرة أيضا، على مجموعة تحف فضية مزخرفة بالنيلو، وتعود إلى العصر السلجوقي. هذه النماذج المكونة من قطع أثرية معدنية مثل المباخر، والعلب الصغيرة، والمشربيات، وطاس ذى أذن، وقنينة ماء ورد، كلها مؤرخة فى القرن الحــادى عشر / "الخامس الهجري" أو بدايـــات القـــرن الثانى عشـــر/ "الســـادس الهجـــري"(٤٠٥)، وطبقت النيلو

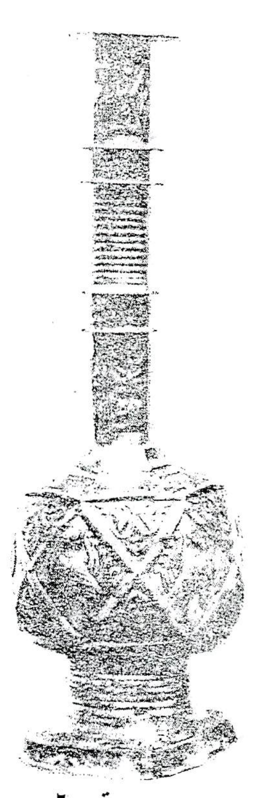


شـــكل ٣٨

كعنصر رئيس فى زخرفتها، من بينها قنينة ماء ورد ذات عنق طويل رفيع، وبدن كروى (صورة ٥٩) قد غطيت أرضيتها بالكامل بالنيلو، وفوق هذه الأرضية الداكنة اللون، شغلت الهياكل الحيوانية والرسوم النباتية على شكل بقع باللون الفاتح فوق تلك الأرضية الداكنة المغطاة بالنيلو. (شكل ٣٨). وتثبيت رسومات باللون الفاتح فوق أرضية داكنة اللون هو تطابق كامل مع فنون أواسط آسيا المهاجرة.

---

(405) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 7; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2501 و vol. XII, P1. 1349 - 1352; Sceratto, U. op. cit., p. 50.


صــــورة ٦٠

كما توجد قنينتان فضيتان متقاربة لقنينة هرارى من ناحية الشكل ضمن مجموعة رابنيو Rabenou فى متحف الفرير بواشنجطن فى أمريكا[٤٠٦]. وفوق النموذج (صورة ٦٠) الموجود ضمن مجموعة رابنيو والمزخرفة بالخطوط البارزة، استقرت المروحيات النخيلية ورسوم طاووس غير محرف وسط أشكال بقلاوية، وذيل الطاووس المكون من خمس شرائح، تنتهى بأطراف حلزونية، يشبه تماما شكل البطة التى رأيناها فى زخرفة الطاس الذهبية (رقم ٥٥) الموجودة فى المتحف البريطاني. وهذا ما يخلق قناعة بأن هذه القنينة مثلها فى ذلك مثل الطاس الذهبية هى نماذج تعود إلى العصر السلجوقى المبكر.

الشمعدانات:

النموذج الثانى الذى يحمل أهمية لا تقل عن أهمية صينية أرسلان بين التحف الفضية التى ترجع إلى عصر السلاجقة العظام، هو شمعدان مؤرخ بـــ ٥٣٢هـــ = ١١٣٧م وواضح من كتابته أنه يعود إلى السلطان سنجر (١١١٨ - ١١٥٧م) = (٥١٢ / ٥٥٢هــ) ومــوجود أيضا فى متحف الفنون

---

[406] من أجل النموذج الموجود فى Freer Gallery انظر: Atıl, E. Persian Exhibiton, Kat. no. 57. Rabenou Koleksiyonundaki örnek için من أجل نموذج انظر: Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 15.



صـــــورة ٦١ شمعدان

الجميلة فى بوسطن. (صورة ٦١)[٤٠٧]، وهذا الشمعدان الــذى يبلـــغ ارتفاعه ٤٥سم، مكون من ثلاث قطع القاعدة والعنق والرأس، وقد صنع بأسلوب الطرق "العلوي". زخرف سطح الشمعدان بأفاريز أفقية ملئت بالرسوم النباتية والمعمارية وداخلها كتابة كوفية. أما رسومات البدن والعنق فمكونة من ثلاثة أحزمة، وهى تذكر بتلك الأحزمة المغطاة بالمرمر فى قصر السلطان مسعــود الثالــث الذى بناه فى غزنة (١١١٢م =٥٠٦هـ) كما أوضح أصلان آبا. وقد احتلت أنماط وطرز هذه الأحزمة مكانا بارزا فى زخرفة الطوغلة الموجودة فى مسجد الجمعة (٥٠٧ / ٥١٣هـ = ١١١٣/ ١١١٩م) فى قزوين[53*].

المباخر:

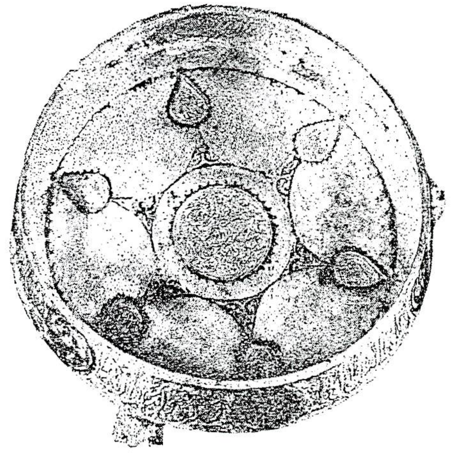
توجد أيضا بضع أعداد من المباخر الفضية على شاكلة الصواني، مؤرخة فى القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي، وتعود إلى العصر السلچوقى [٤٠٨]. وقد أقيمت على أقدام مكونة من هياكل صغيرة لحيوانات.

---

(407) Aslanapa, O. op. cit., p. 283, fig. 220; Barrett, D. op. cit., p. 7; Tomita, K. "A Persian Silver Candlestick", Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, 47, (1949), p. 2, no. 267.

(408) من أجل المباخر الفضية السلچوقية التى على هيئة صوانى انظر: Fehérvári, G. Islamic Metahvork in the Keir Collection, Kat. no 70; Harari, vol. XII, P1. 1354 B; Sceratto, U. op. وR. op. cit., vol. VI, p. 2503 cit., p. 28 - 29, صورة9.

وتوجـد مبخرتان متشابهتان إلى حد كبير، وهما من طراز الصوانى ذات الحافة المرتفعة؛ إحداهما فى متحف فيكتوريا وألبرت والأخرى فــى متحف فنون سنسناتى "Cincinnati" (صورة ٦٢). وفى وسط الميدالية التى تحتـل مركز هــذه التحف المزخرفة بتقنيات التذهيب، والنيلو، والتطعيم يوجد هيكل لأبو الهــول مجنحا. أما الحافة الخارجية للصينية فقد التفت بكتابة دعائية بخط النسخ، تتقاطع مــن مكان لآخر بروزيتات مرسوم فى داخلها زوج من الطير. وســوف نــرى فى الأجــزاء التالية نماذج كثيرة من المباخر التى تشبه هذه سواء من ناحية الشكل أو من ناحية الزخرفة ولكنها مصنوعة من البرونز.



صـــورة ٦٢ مبخرة على شكل صينية

المشربيات:

كما توجد مشربية فضية واحدة ذات أذن تذكر بالمشربيات الذهبية التى تعود إلى الأمراء البويهيين، وتبقى بضع منها حتى العصر السلجوقي. هذه التحفة معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، سطحها مزخرف بالتطعيم والتذهيب والنيلو، أما فوق الأذن فقد وضع الفنان تمثالا صغيرا لأســد رابض (صــورة ٦٣)[٤٠٩]. وبــدن المشــربيــة الــدائرى المستــقر

---

(409) انظر Barrett, D. op. cit., p. 7; Erdmann, H. op. cit., :صورة 27; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2503 وKühnel, vol. XII, P1. 1353 A;

فوق قاعدة مرتفعة مكونة من ستة أرجل، وعنقها الأسطوانى الغليظ، مقسم بأفاريز أفقية استقرت بها كتابات وهياكل حيوانات تطارد بعضها البعض، وتتخللها توريقات وأفرع نباتية. وفى واحد من هذه الأفاريز نمط بدائى من الكتابة التى ستتطور فيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ (السادس الهجري) إلى نمط الكتابة ذات الرءوس الآدمية. ووجود مثل هذا النموذج البدائى جدا لنمط هذا الخط، يشير بقناعة تامة إلى احتمال أن تكون هذه التحفة راجعة إلى أواسط القرن الثانى عشر على أبعد تقدير.

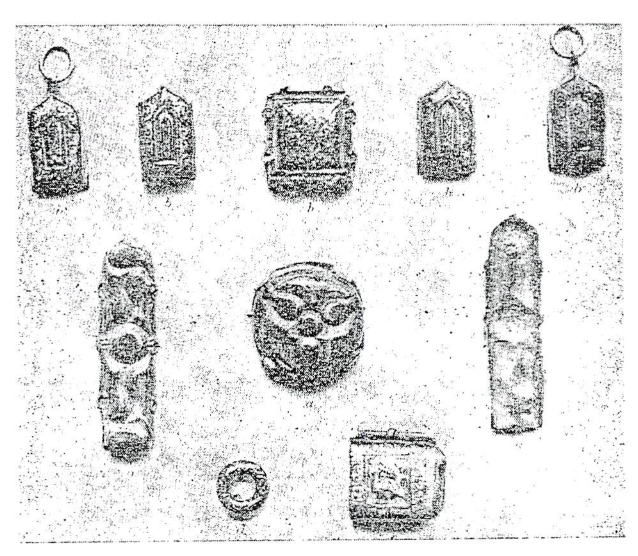


صورة ٦٣

وبالإضافة إلى التحف الكبيرة الحجم مثل المشربيات، والمباخر، والشمعدانات والصوانى التى تنتمى إلى العصر السلچوقي، فإن هناك مجموعة كبيرة من التحف الفضية الدقيقة والتى تتكون من قطع صغيرة مثل الأختام، والمكاحل، والخواتم، والأقراط، وطوق = توك الأحزمة وزيناتها ومقابض الطير وكلها مزخرفة بتقنيات التذهيب والنيلو أيضا. وهذه المجموعة المكونة من تسع وثلاثين قطعة، يروى أنه تم الحصول عليها فى

E. Kleinkunst, abb. 152; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 367, صورة 51.

نهاوند، هذه النماذج مجتمعة موجودة فى المتحف البريطانى بلندن (صورة ٦٤)[٤١٠]. هذه المجموعة المؤرخة بنهاية القرن الحادى عشر/ الخامس الهجرى وبدايات القرن الثانى عشر/ السادس الهجرى تضم ضمنها ختما على شكل خاتم عليه كتابة مذكور بها اسم "الحاجب الجليل أبو شجاع أنجوتكين". ووجود لقب "الحاجب"، مع اسم تركى خالص "انجوتكين" مما كان يستخدم فى السراى السلچوقي، فى هذه الكتابة، وهذه كلها أشارات إلى أن هذه التحف تخص أميرا من أصل تركي، كان موظفا فى القصر السلچوقي.



صـــــورة ٦٤

---

(410) انظر: Barrett, D. op. cit., ص. 7; Ettinghausen, R. "Turkish Elements on Silver Objecst of the Seljuk Period of Iran, "First International Congress of Turkish Art, Ankara, 1959, ص. 128 - 134; Gray, B. "A Seljuq Hoard form Persia", British Mueseum Quarterlu, vo. 13, (1938 - 39), p. 73 - 79.

يظهر كنز "إنجوتكين" İncu - tekin بشكل واضح المميزات الخاصة بفنون أواسط آسيا المهاجرة؛ سواء من ناحية الرسومات أو من ناحية التقنيات مثل تشكيلها بالتقاطعات المنحنية فى النقوش البارزة، واستخدام النيلو بكميات ومقادير كبيرة، ووضع رسومات بألوان فاتحة فوق أرضيات من ألوان داكنة، وتكونها من خطوط مستمرة بنفس السمك؛ ولا ترقق هاماتها.. مثل هذه المميزات والخصائص تجعل هذه التحف بدون أدنى شك مرتبطة ارتباطا وثيقا بورش ومراسم أواسط آسيا.

أ - تحف البرونز والنحاس الأصفر:

تضم متاحف الدول المختلفة، والمجموعات الأثرية الخاصة العديد من التحف البرونزية والنحاسية التى تعود إلى سلاچقة إيران وبأعداد كبيرة. وبالنظر إلى هذه التحف الثمينة نظرة كلية شاملة، يتضح أن هناك مدرستين رئيستين فى الفنون المعدنية فى إيران خلال العصر السلچوقي: التحف المتعلقة بالمدرسة الأولى هى أعمال ونماذج برونزية مصنوعة بتقنية الصب، وزخارفها منقوشة بأساليب التطعيم، والحفر، والتخريم. أما تلك التحف المرتبطة بالمدرسة الثانية، فقد صنعت بتقنية الصب أو الطرق أو كليهما معا، وكلها تحف برونزية أو نحاسية زخرفت بأسلوب النقش.

ب- التحف البرونزية المصبوبة، والمزخرفة، بأساليب الحفر والتكفيت، والتخريم:

المدرسة الأولى:

لما كانت معظم التحف كالشمعدانات والأوانى والهاون، والمرايا، والهياكل الحيوانية، والمباخر، والأباريق، والصوانى المصنوعة عن طريق

الصب، ومرتبطة بالمدرسة الأولى، لما كانت قد تم الحصول عليها من مناطق شرق إيران، ودون فى المصادر المكتوبة التى درستها عن تواجد مراكز الفنون المعدنية المتطورة التى تعمل بتقنية الصب فى ما وراء النهر، وخراسان، وسيستان فى العصر السلجوقي، فلذلك، فإن هذه المجموعة بصفة عامة، هى من نتاج ورش ومراسم شرق إيران وتنسب إليها. ولكن لما كان قسم من هذه التحف المرتبطة بالمدرسة الأولى قد حصل عليه فى همدان والرى ونهاوند، فهذا يدعم الرأى القائل بإمكانية أن يكون جزء منها قد صنع فى أتوليهات أى ورش مناطق وسط وغرب إيران[٤١١].

وبطانة اللون الأساسى للتحف البرونزية المصبوبة هو الأخضر الداكن أو درجات البنى الداكن أيضا. ومما يلفت النظر أن الصناع الأيرانيون الذين صبوا هذه التحف، قد أعطوا أهمية بالغة لجماليات الشكل، ووظفوا الرسوم على سطوح التحف دون زخم يخل بجمال القالب. وأن الأفرع النباتية المنتهية هاماتها بتوريقات، وهياكل الحيوانات المهرولة، والمخلوقات الأسطورية مثل الغرفين وأبى الهول، والخطاف التى تأخذ مكانها وسط الميداليات، وأفاريز خط النسخ والكوفي.. هذه كلها هى التكوينات الزخرفية الأساسية التى تزخرف بها التحف البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى.

١- الصوانى والطسوت:

إن معظم الصوانى والطسوت السلجوقية المصنوعة بتقنية الصب، والمؤرخة بالقرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري)، وبدايات القرن

---

[411] Barrett, D., op. cit., p. 7 - 8; Dimand, M. Handbook, p. 137; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2503 و vol. XII, Pl. 1354 B; Sceratto, U. op. cit., p. 2481; Sceratto, U. op. cit., p. 34.



صـــورة ٦٥

الثالــث عشــر الميــلادى (السابــع الهجــري)، هــى تحــف دائريــة ومفلطحة. حوافها مرتفعة إلى حد ما بعضها مسطح، وبعضــها الآخــر مجوف منقور أو موصول. وقســم من هذه الصوانى السلچوقية ثبت أنها كانت تستخدم كمباخر.

ووســط الصــوانى المزخرفة بطرز الحفر، توجد ميدالية ضخمة، بصفة عامة، تحتلها هياكل الغرفين أو أبــو الهــول، أو رســومات نباتيــة محورة. وحول هذه الميدالية وعلى أطرافها أشرطة أو مــدارات متمركــزة أحيانا، تركت بعضها خالية، وزخرفت بعضها برسومات، وأفريزات متتالية. أما الحزام الخارجى الأخير فملتف بكتابة دعائية وأمنيات طيبة مشتركة فــى معظم الأحيان. وهناك نماذج للطسوت والصوانى السلچوقية موجــودة فــى المتحف البريطاني، ومتحف ألبرت وفيكتوريا، (صــورة ٦٥)، والمتحــف الوطنى فى إيران، ومتحف الدولة ببــرلين الغربيــة، ومجموعــة كلكيــان، (صورة ٦٦) ومجموعة ستورا Stora[٤١٢].

---

(412) انظر Barrett, D., op. cit., p. 8; صورة: 2 a; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2483 و vol. XII, P1. 1228 A, 1289 A, 1290 B.



صـــــورة ٦٦

٢ - الأباريق

بدراسة الأباريق البرونزية السلچوقية المصنوعة عن طريق تقنية الصب من ناحية الأشكال يتضح أنها متعددة قياسا بأباريق العصور الإسلامية المبكرة. وبصفة عامة فإن مقابض وآذان تلك التحف التى أخذت شكل حيوانات محورة، قد استقرت على الأبدان بشكل متناغم ومتلائم. حقيقى أن صنابيرها قد أعدت بشكل يجعل السائل يتدفق فى راحة ويسر، فإن هذا يشير إلى أن الأباريق السلچوقية صنعت حتى بهدف الاستخدام أكثر من العرض والشهرة[٤١٣].

وهناك ثلاثة أنواع من الأباريق الرئيسة فى إيران فى العصر السلچوقي.

---

(413) Harari, R. op. cit., vol. p. 2482 - 2483.

أباريق النوع الأول:

كلها نماذج تذكر بالأباريق الكمثرية البدن (صورة ٢٠، ٢٤) التى شهدها العصر الإسلامى الأول، وقد اعتمدت على الأنواع الساسانية. إن الأجزاء السفلى من أبدان تلك المجموعة من الأباريق التى تعود لتظهر أمامنا مع بعض التغييرات فى هذا العصر، أكثر اتساعا وانبساطا من أباريق العهد الإسلامي. وأجزاء الرأس التى تحتوى على الصنبور فهى على شاكلة القناديل الزيتية الرومانية. وأحد هذه الأباريق المؤرخة فى القرن السادس الهجري/ الثانى عشر الميلادي. موجود فى معهد الفنون فى ديترويت، مقبضه مفقود، وفوق هذا النموذج رسوم هندسية، وإفاريز مزخرفة بالتوريقات والأفرع النباتية. وعليه أيضا خرطوشات ذات خطوط كوفية على شكل مربعات قائمة، أما الروزيتات والحواف الضيقة فهى مقعرة (صورة ٦٧) [٤١٤]. وتلك الخرطوشات الرباعية القائمة، ذات الكنارات أى الحواف والزوايا الضيقة المقعرة والتى تأخذ أماكنها فيما بين الروزيتات الدائرية، كثيرا ما تصادفنا فى زخرفة التحف والأعمال الإيرانية.وهناك نموذج آخر، مرتبط بنفس المجموعة، ولكن على جزء الرأس الذى اتخذ هيئة قناديل الزيت. وأضيفت آذان وقرون مما جعل الرأس تشبه رأس حيوان. وهذا النموذج معروض فى معهد الفنون فى شيكاغو[٤١٥].

---

(414) انظر: Ağaoğlu, M. "Some Islamic Bronzes of the Middle Ages", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, XII, (1931), p. 19; Survey, vol. XII, P1. 1294 A.

(415) انظر: Kelly, C. F. "Two Muhammedan Bronzes", Bulletin of the Art Institute of Chicago, XX - 8, (1926), p. 111. Survey, vol. XII, P1. 1296 B.



صـــــورة ٦٧ إبريق

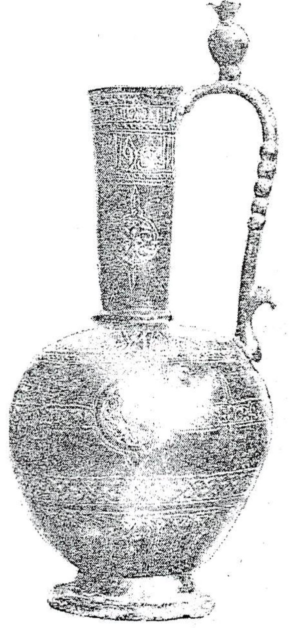
والكتابات الموجودة على الأباريق السلجوقية ذات الأبدان الكمثرية، لا تحتوى على أى معلومات، وهذا ما يجعل نسبتها إلى تاريخ محدد أمر مستحيــل. ولكنها

يمكن أن تساعد فى تأريخ نماذج أخرى مزخرفة بأسلوب الحفر، وتشبه تماما هذه النماذج من ناحية الشكل، وإن كانت فوقها أيضا زخارف مطبقة بتقنيات التطعيم والتكفيت ضمن مجموعة الأباريق السلجوقية. فمن المعروف أن تكنيك التطعــيم والتكفــيت فى العــصر السلجوقى قد شاع استخدامه منذ أواسط القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. وأن هناك إبريقا من الأباريق الكمثرية البدن، والمنقوش بتكنيك التكفيت، تحتوى كتابته على تاريخ ٥٨٦هـــ/ ١١٩٠م[٤١٦]، وهو بالشكل نفسه، وهذا ما يجعل التفكير فى إرجاع الأباريق السلجوقية المزخرفة برسوم محفورة إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى أمرا ممكنا. وفى اعتقادى أن النماذج التى طبقت تكنيك الحفر، يمكن إرجاعها إلى تاريخ مبكر بعض الشىء عن شبيهاتها المزخرفة والمنقوشة بتقنية التطعيم والتكفيت.

---

(416) انظر : Arts de l'Islam, Mat. no. 129; Dimand, M. Handbook. p.
p. 44, fig. و141, fig 83; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 41 - 42
232; İdem. L'Orient Musulman, vol. II, P1. 23; Sceratto, U. op.
14; Survey, vol. XII, P1. 1309 A. صورة 62, وcit., p. 53

أباريق النوع الثاني:



صـــورة ٦٨ إبريق

أما أباريق النوع الثانى التى ظهرت فى إيران فى العصر السلچوقي، قد سبق وأوضحنا أنها ظهرت فى بادئ الأمر فى العصر الإسلامى الأول. وهى نماذج ذات بدن دائري، وعنق طويل نحيل. وفوق مقابضها المزدانة بعقود خرزية، توجد نتوءات أو بروز على هيئة حب الرمان لكى يستند عليها الإصبع وهو ممسك بالمقبض (انظر صورة ٢٧، ٢٨ وحاشية ٢٧٣). زخرفت سطوح أباريق العصر السلچوقي، المرتبطة بهذه المجموعة؛ بميداليات، أو أفاريز فى داخلها رسوم هندسية أو تـــوريقات وأفـــرع نباتية، وخطوط كوفية وأشكال حيوانية. وإذا ما استندنا على شخصية وخصائص الزخرفة، فإن هناك نماذج من الأباريق المؤرخة بالقرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى ذات المقابض الرمانية، والبدن الدائري، موجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (صورة ٦٨) وفى متحف

الميتروبوليتان. وطبقا لما أوضحه ديماند، فإن هناك مناظر صيد فوق بدن الإبريق ذى المقبض الرمانى والمعروض فى متحف الميتروبوليتان وتم العثور عليه فى نيسابور[٤١٧].

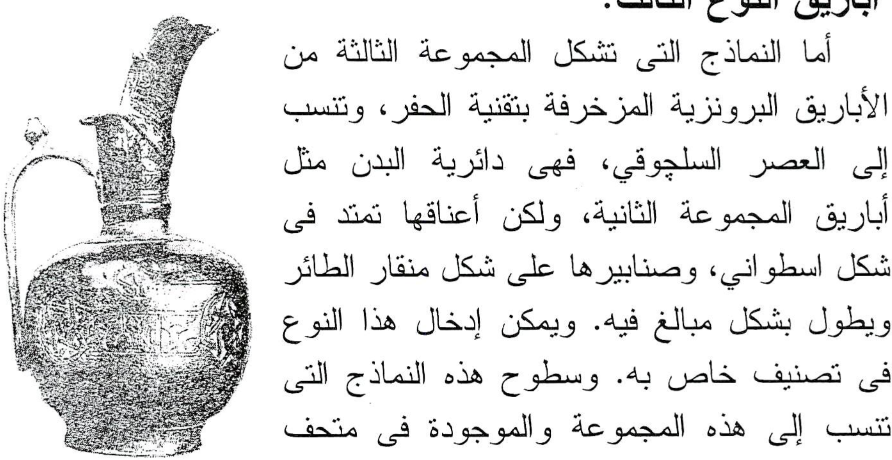
---

(417) انظر Dimand, M. Handbook, p. 137.: إننى مدين بالشكر لإدارة متحف ألبرت وفيكتوريا على تأمينهم لى صورة الإبريق (Crown Copyright. Victoria and Albert Museum).

أما الأباريق ذات العنق الطويل الرفيع، والبدن الدائري، وتوجد فوقه نتوءات بارزة على شكل حب الرمان فوق مقابضها تنسب إلى العصر السلجوقي، وهي تشبه الأباريق ذات المقابض الرمانية المبكرة من حيث القالب إلى حد المطابقة، مثل هذه التحف يمكن إرجاعها إلى العصر السلجوقى استنادا على خصوصيات الزخرفة فقط وأما الأباريق الرمانية المقابض والمؤرخة فى القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري)، فقد صنعت فى العصر الإسلامى المبكر، ومن المحتمل أن تكون هذه النماذج قد زخرفت فيما بعد، خلال العصر السلجوقي.

أباريق النوع الثالث:

أما النماذج التى تشكل المجموعة الثالثة من الأباريق البرونزية المزخرفة بتقنية الحفر، وتنسب إلى العصر السلجوقي، فهى دائرية البدن مثل أباريق المجموعة الثانية، ولكن أعناقها تمتد فى شكل اسطواني، وصنابيرها على شكل منقار الطائر ويطول بشكل مبالغ فيه. ويمكن إدخال هذا النوع فى تصنيف خاص به. وسطوح هذه النماذج التى تنسب إلى هذه المجموعة والموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية (صورة ٦٩)، ومتحف الشام، مزخرفة بأفاريز حيوانات، وكتابات كوفية، وروزتات نجمية. والإبريق الموجود فى الشام يمكن تأريخه وإرجاعه إلى القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجرى أما إبريق برلين فيؤرخ بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى أى الخامس أو السادس الهجري(٤١٨).



صورة ٦٩ إبريق ..

---

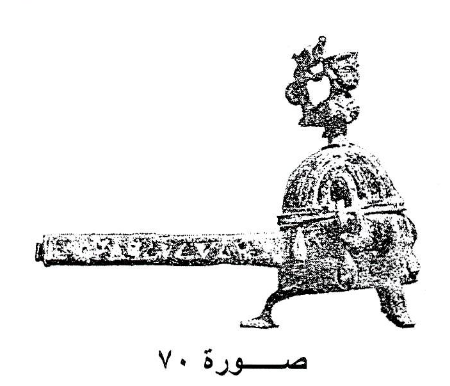
(418) انظر: Abu-l-Faraj Al-Ush, M. "A Bronze Ewer with a High Sput in the Metropolitan Museum of Art", Islamic Art in the

وضمن مجموعة كيير "Keir" فى لندن إبريق يمكن ربطه بالمجموعة نفسها من ناحية الشكل، ولكن بدنه الكروى قسم إلى ست عشرة قطعة محدبة ومنحدرة من أعلى البدن إلى أسفله. هذه التحفة التى تعتبر تنويعا للأباريق ذات المنقار، قد تم تأريخها بنهاية القرن الثانى عشر الميلادى أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادي(٤١٩) السابع الهجري.

٣- المباخر:

شهدت إيران فى العصر السلجوقى أنواع مختلفة من المباخر، صنعت بتقنية الصب، وبعضها مزخرف بطراز التخريم، وبعضها بالحفر، وقسم منها بالنقش.

ويوجد ضمن المباخر السلجوقية؛ نوع مقام فوق ثلاثة أقدام، بـدنها على شكل أسطواني، والغطاء ذو قبة. هذا النوع من المباخر، يثبت فوق الأغطية المزخرفة إما بتخريم المقبض أو ممسكة على شكل غرفين أو طائر وفى الغالب يكون بطول من ٥ - ٦سم. وأحيانا يزخرف مقبضها المنبثق من البدن، والمكون من ثلاثة أجزاء بأشكال حيوانية، ونماذج هذه المجوعة من المباخر المؤرخة بالقرن



صـــورة ٧٠

Metropolitan Museum of Art, p. 191 - 198 (انظر حاشية ١٤ المتعلقة بتأريخ ابريق برلين) 21; Harari, R. op. cit., صورة; Erdmann, H. op. cit., vol. XII, P1. 1277 C; Museum für Islamische وvol. VI, p. 2483 Kunst Berlin, Kat. no. 429.

(419) انظر: Fehérvâri, G. Keir Collection, Kat. no. 51, P1. 15.

الحـــادى عشر والثانى عشر الميلادى (٥ ، ٦ الهجري) موجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية (صورة ٧٠) وفى متحف اللوفر فى فرنسا[٤٢٠].

كما توجد مباخر بيزنطية وقبطية أيضا، فى متحف الدولة ببرلين تشبه تماما تلك المباخر السلچوقية التى تحدثنا عنها، ولكنها تعود إلى تاريخ مبكر[٤٢١]. فقد أوضح م. آغا أوغلو؛ أن مجموعة من الأقباط الذين ثاروا ضد الإدارة المصرية سنة ٢١٤هـ/ ٨٢٩م نفوا إلى موزوبوطاميا مع عائلاتهم، وأن هناك وثائق وسجلات تبين أنهم استوطنوا فى مناطق ضواحى بغداد؛ ويطرح رأيا مفاده، أنه بهذا الشكل، وفى هذا العصر، انتقلت بعض أصول تلك النماذج إلى الجزيرة، ومنها إلى إيران[٤٢٢].

والمباخر الإيرانية فى العصر السلچوقي، سواء ما كانت أغطيتها على هيئة قباب فوق البدن، أو قائمة فوق أقدام، فإن بها بعض الفوارق بينها وبين النماذج القبطية؛ فبينما ترتفع أغطية المباخر القبطية بشكل ملحوظ نرى فى المقابل أغطية المباخر السلچوقية منخفضة وأقل ارتفاعا. وبينما نجد فى المباخر السلچوقية أقداما أيضا، على شكل سيقان حيوانات، يوجد بها عند

---

(420) انظر: Ağaoğlu, M. "About a Type of Islamic Incense Burner", op. cit., صورة 22 A; Kühnel E. "Islamisches Râuchergerât", Berliner Museen, Berichte aus den Preuszischen Kunstsammlungen, 41, (1920), p. 244, fig. 93 - 94; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 219.

(421) انظر: Ağaoğlu, M. op. cit., p. 29 - 30, fig. 1 - 2; Kühnel, E. op. cit., p. 243 - 245, fig. 89; Wulff, O. Altchrisliche und Mittelalterliche Byzantinische Bildwerke, Berlin, 1909, Taf. XLVI, no. 980.

(422) Ağaoğlu, M. "About a Type of...", p. 30, انظر حاشية 25.

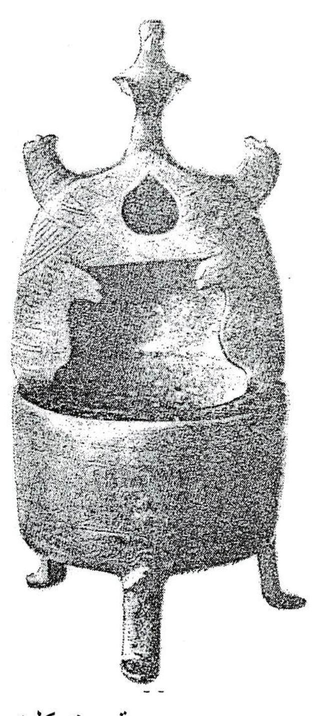
المفصل صف أو صفان من الأساور، فنرى المباخر القبطية عادية ومنخفضة، وهذا ما يجعلهما مختلفين عن بعضهما. فالأقدام الحيوانية المفصلية ذات الأساور، نصادفها فى التحف المعدنية البيزنطية. وهكذا، يتضح أن هذه المجموعة من المباخر السلچوقية، قد صنع بعضها تأثرا بالنماذج القبطية، ومستوحيا بعض الجوانب من النماذج البيزنطية(٤٢٣).

والمباخر التى تكون المجموعة الثانية التى تنسب إلى سلاچقة إيران هى أيضا من التحف المقامة فوق ثلاثة قوائم حيوانية، وذات بدن أسطوانى الشكل، ولكن أغطية هذه المباخر على شكل نصف قبة مقعرة وفى الأركان العلوية من نصف القبة العلوى المخروم، يوجد بروزان صاعدان ومفتوحان على شاكلة ذراعين، وفى أعلاها مقبض على شكل طائر، أو طاووس قد استقر بينهما. وهناك نماذج من المباخر أغطيتها على هيئة نصف قبة، ونراها فى إيران وحدها من العالم الإسلامى كله، وهى تعتبر نوعا متطورا لمباخر المجموعة الأولى المستوحاة والمرتبطة بالنماذج القبطية والبيزنطية توجد هذه المباخر فى متحف الدولة ببرلين الغربية، وضمن مجموعات ديموته Demotte وإندجيودجيان "İndjoudjian" وكيير "Keir" وهرارى (صورة ٧١) بالقاهرة(٤٢٤).

---

(423) İbid, p. 32.

(424) انظر: Fehérvâri, Gi Keir Collection, Kat. no. 94, P1. 31 - b; vol. XII, P1. 1299 A-B-C; وHarari, R. op. cit., vol. VI, p. 2486 Kühnel, E. Kleinkunst, p. 246, abb. 98; Museum für sian Art. Exhibition of 1931, Kat. No. 15; Sceratto, U. op. cit., p. 52.



وهناك مبخرة معروضة أيضا فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن مصنفة ضمن النوع الثانى من ناحية الشكل ولكنها مزخرفة بتقنية التكفيت [٤٢٥]. ولو دققنا النظر فى هذه التحفة المعدنية، لأمكن تأريخ وإرجاع المباخر التى على نفس الشاكلة، والمزخرفة برسوم وأشكال هندسية منقوشة، إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري) أو إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري[54*].

أما النوع الثالث من المباخر الإيرانية السلجوقية، فهى تحف على هيئة صوان دائرية، ذات حـــافـــات مسطحـــة، قد استقرت فوق أقدام لهيـــاكـــل حـــيوانية كالدب أو الأسد أو الفـــيل. ومن هذه المباخر نموذج الصينية[٤٢٦]. الموجودة ضمن مجموعة ستوكلت "Stoclet" وهى مزخرفة بالروزيتات والميداليات التى شغلتها الرسوم النباتية والخطوط الكتابية (صورة ٧٢).

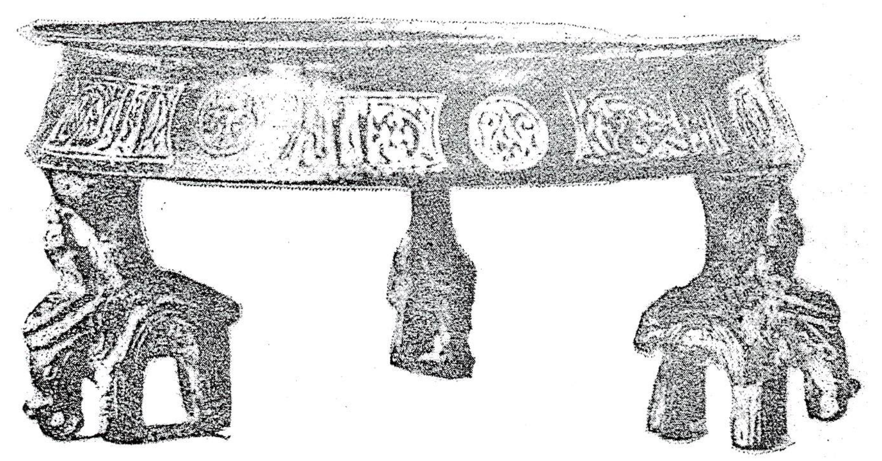
وهناك نموذج آخر من المباخر - الصينية أو الصوانى - تنتمى إلى نفس المجموعة، ولكنها مزخرفة بأسلوب التطعيم وموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. هذه التحف المزخرفة بشخوص الموسيقيين الذين يعزفون على ربابات مختلفة، أمام الحاكم الممسك بالقدح فى يده، يمكن - استنادا إلى استخدامها تكنيك التطعيم فى الزخرفة - إرجاعها ونسبتها إلى خراسان وإلى

---

(425) Ağaoğlu, M. "An Iranian Incense Burner", Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston, 48, (1950), p. 8 - 10.

(426) Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2486 و vol. XII, P1. 1287 B; Kühnel, E. "Islamisches Râuchergerât", op. cit., p. 245.

النصف الثانى من القرن الثانى عشر/ "السادس الهجري". ويمكن الإشارة كذلك، إلى أن النماذج المنقوشة بأسلوب الحفر من نفس مجموعة المباخر - الصينية أو لنقل الصوانى - والموجودة فى برلين، تعود إلى خراسان وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري).



صـــورة ٧٢ مبخرة على هيئة صينية

وفى وسط الصينية المبخرة الأخرى، والمزخرفة بتكنيك الحفر، والمعروضة فى متحف "Angewandte kunst"[٤٢٧] فى فيينا بالنمسا، ترى ميدالية كبيرة، داخلها رسم للحاكم وقد جلس متربعا ورسوم لثلاثة أسود، ومن حول الحاكم الممسك فى يده قدح الشراب، تراصت ثنتا عشرة ميدالية صغيرة تحتوى فى داخلها على رموز البروج (صورة ٧٣)[٤٢٨]. وتبين بوضوح أشكال كل من الحمل، والثور، والحوت، والأسد، والسرطان،

---

(427) Eedmann, H. op. cit., صورة 23 B; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 168, صورة 128; İdem. "Islamisches Râuchergerât", op. cit., Kat. no. 242.

(428) أدين بالشكر لإدارة المتحف التى أمدتنى بصورة هذا العمل.

والعقرب من بين حيوانات البروج، وحواف فوهة المبخرة وقد طوقت بإفريز سلجوقى متطابق مكون من حيوانات تطارد بعضها بعضا.

كما توجد صينية مبخرة تشبه نموذج فيينا من ناحية الديكور والزينة فى متحف الميتروبوليتان بأمريكا. هذه المبخرة التى استقرت فوق أقدام على شكل أسد تحتوى فى وسطها على ميدالية رئيسة، تشمل تكوينة زخرفية ملوكية عبارة عن الحاكم وقد أمسك فى يده قدحه جالسا على عرشه ومن حوله شخصان من خدمه. وحول أطراف الميدالية الرئيسة نرى ثنتا عشرة ميدالية صغيرة مصفوفة، وقد احتوت فى داخلها على رموز وشارات البروج، وقد طوق الحافة الخارجية للصينية إفريز من الكتابة الكوفية التى تنتهى هامات الحروف فيها برؤوس آدمية[٤٢٩].



صـــــورة ٧٣ مبخرة ..

إن أقدم نموذج من التحف المعدنية المزخرفة بالرموز الفلكية، والتى نقش عليها تاريخ، هى مرآة برونزية ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة

---

(429) Dimand, M. "Recent Accessions in the Near Eastern Collection", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXII - 3, (1927), p. 83.

مؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م[٤٣٠]. وأول كتابات ذات رءوس بشرية ظهرت لأول مرة فوق إناء بوبرنسكى سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، "انظر حاشية رقم ٣٥١ وص) وهكذا فإن الصينية - المبخرة الموجودة فى متحف الميتروبوليتان والتى استخدمت الكتابة ذات الرؤوس الآدمية، والرموز الفلكية فى زخرفتها، والصينية المبخرة الموجودة فى ڤينا، والمزخرفة بالرموز الفلكية كلتيهما؛ مثل النموذج المزخرف بأسلوب التطعيم، الموجود فى متحف برلين الغربية. يتضح أنها صنعت جميعا فى تاريخ يعود لما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. "(وهناك صينية مبخرة، ترتبط بنفس المجموعة من ناحية "الشكل" موجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول وهى مزخرفة بأسلوب الحفر، وسوف نعرض لها ضمن الفصل الذى سيعرف بالنماذج الموجودة فى المتاحف التركية)"

النوع الرابع من المباخر التى تعود إلى سلاجقة إيران، هى نماذج على شكل هياكل طير أو أسد، ومزخرفة بأسلوب الحفر، أحيانا بتكنيك التخريم. والتحف التى على شكل أسد من مباخر هذه المجموعة، صنعت أبدانها على هيئة قفص صدري، لكى تسمح لأدخنة البخور، بالخروج، فى سهولة ويسر، يوجد منها فى متحف اللوفر[٤٣١]. ومتحف طهران[٤٣٢]. ومتحف كيليف لاند [٤٣٣]. نموذج واحدا أما متحف الميتروبوليتان[٤٣٤]. فيضم

---

(430) انظر : Survey, vol. XII, P1. 1301 A.

(431) Arts de l'Islam, Kat. no. 127; Survey, vol. XII, P1. 1294.

(432) Bussagli, M. Mostra, d'Arte Iranica, Roma, 1956 Sergisi Kataloğu, Milano, 1956, Kat. no. 411.

(433) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 46; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166, صورة 127; Shephard, D. "A Lion Incense Burner of the

قطعتين [٤٣٥]، أما المجموعات الخاصة؛ فيضم معرض الفنون لنلسون كنساس [٤٣٦]. ومجموعة داويد فى كوبنهاجن [٤٣٧]. نموذجا واحدا، أما مجموعة محبوبيان فى نيويورك [٤٣٨]. فتضم قطعتين من هذه المباخر.

ومبخرة من المبخرتين الموجودتين فى متحف الميتروبوليتان، كانت فى السابق نموذجا خاصا بمجموعة ديموته Demotte (انظر هامش ٤٣٤). وقد استخدمت فيها زخرفة التخريم فى القفا والعنق والذراع والركبة فقط، وجاءت كلها على شكل القفص الصدرى (صورة ٧٤)، أما جزء الرأس من هذا الأسد الذى تنقص منه الساق اليسرى الأمامية، فإن هذا الجزء متطابق تماما، أما عيناه وأذناه وأنفه فقد مثلت وشبهت بالمراوح النخيلية؛ وأظهرت شواربه بخطوط متوازية. وفى قسم الصدر من هيكل الأسد، توجد فتحة على شكل

Seljuk Period", Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 44, (1957), p. 115 - 118.

(434) Dimand, M. Handbook, p. 138, fig. 80; İdem. "A Persian Incense Burner of the 12 th Century", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 32 - 6, (1937), p. 152 - 154; Survey, vol. XII, P1. 1298 A.

(435) Dimand, M. "A Dated Saljuk Bronze Incense Burner in Shape of an Animal", Proceedings of 22 nd Congress of Orientalists, 1957, p. 641 - 643; İdem. "A Saljuk Incense Burner", Bull. of the Metropolitan Mus. of Art, X - 5, be, E. J. The World of Islam, p. 76, صورة 43.

(436) Sceratto, U. op. cit., p. 75, صورة 29.

(437) Davids Samling, Kat. p. 68.

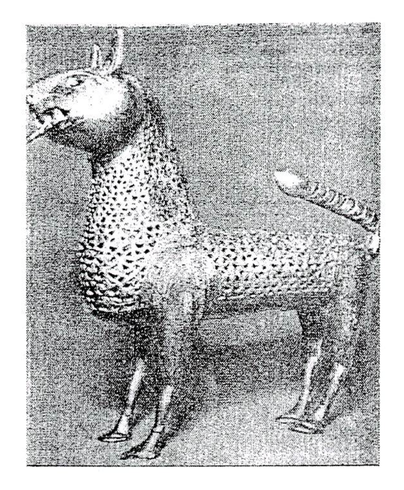
(438) Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian Collection. Austin. University of Texas Museum. 1970 Sergisi Kataloğu, Now York, 1970 Kat. no. 562 و 564.

مربع عمودى لوضع البخور منها إلى الداخل.



صـــورة ٧٤ مبخرة ..

أما الأسد الموجود فى معرض فنون نيلسون كانسان (انظر حاشية ٤٣٦) فباستثناء الرأس والأفخاذ، فقد جاء كله مخرما على هيئة القفص الصدرى (صورة ٧٥). ورأسه كرأس القط، وأقدامه كأقدام البقرة؛ وتظهر أسنانه من فمه المفتوح، ويتدلى لسانه إلى الخارج.



وهناك تقارب كبير بين أسود متاحف اللوڤر، وطهران، وكليف لاند والأسد الثانى الموجود فى الميتروبوليتان من ناحية البدن؛

حيث جاء القسم الأعظم منها على هيئة قفص صدرى بطريقة التخريم، وجاءت من ناحية الرأس متقاربة إلى حد كبير مع أسد متحف كنساس.

والنموذج الثانى من المباخر الأسدية، والموجـــود فى متحف الميتروپوليتان هـــو أكبر هذا النوع، فطول جسده ٨٥سم (صورة ٧٦) (انظر حاشية ٤٣٥). وهذه التحفة تحمل أهمية بالغة؛ وذلك بسبب المعلومات المختلفة المتعلقة بها، فى الكتابة الكوفيـــة التى احتلت مكان الصدارة على عنق الأسد وصدره وسيقانه، وبسبب الحصول عليه فى إحدى خرابات مدينـــة قارض Kariz.

القـــديمة وهـــى من أعمـــال خـــراسان فمن الكتابـــة يتضح أن هـــذه التحفة



صــــورة ٧٦ مبخرة ..

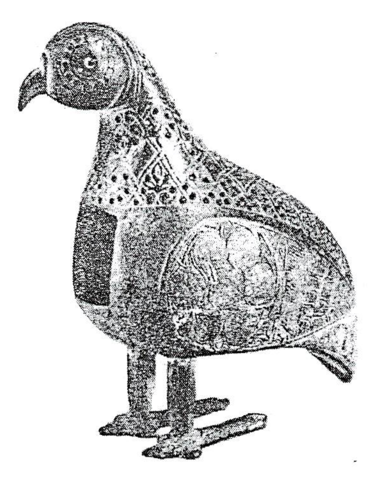
لأثرية الرائعة قد صنعت من أجل "الأمير سيف الدنيا والدين محمد المـــواردي" وأن صانع هذه المبخرة هو الأسطى "جعفر بن محمد بن على"، وأنها صنعت سنة ١١٨١م (=٥٧٧هــ). وفوق الرصائع الدائرية التى تزخرف جزء الصدر تقرأ كلمات "صـــلح" أى السلام و"بركت" أى البركة و"ســعادت" أى السعادة.

وقد تم صنع الرأس، والجسد، والذنب والسيقان كقطع مستقلة بتقنية الصب، ثم ربطت القطع ببعضها ووحدت باللحم، ثم زحزفت هذه المبخرة بعد ذلك بطرز الحفر والتخريم.

وبواسطة هذا النموذج الذى تم العثور عليه فى إحدى خرابات خراسان ومسجل فى كتابته تاريخ ١١٨١م (٥٧٧هــ) والمزخرف بأسلوب التخريم، أمكن إرجاع المباخر الأسدية المزخرفة بهذا الطراز إلى خراسان، وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري).

وهناك نموذج آخر من هذه المباخر التى على شكل أسد، ويعتقد أنها تعود إلى خراسان وترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري؛ ففى متحف الهرميتاج، توجد مبخرة – أسدية، تشبه جدا المباخر – الأسدية التى عرفنا بها آنفا، ولكنها طبقت فى زخرفتها

أسلوب التطعيم جنبا إلى جنب مع أسلوب التخريم(٤٣٩). ونعرف من الكتابة الموجودة فوق هذه المبخرة أن صانعها هو الأسطى "على بن محمد الصالحي" ولما كانت مزخرفة بطراز التكفيت، يتضح أنها صنعت فى تاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري) وأنها تعود إلى خراسان.



صـــورة ٧٧

مباخر الطير:

وكما سبقت الإشارة، فهناك أيضا مباخر على شاكلة الطير ومزخرفة بتقنية التخريم، وتعـود إلى سـلاجقة إيران. والنماذج التى على شاكلة الطير موجودة ضـمن مجموعـات هرارى بالقـاهرة (صورة ٧٧) (٤٤٠). وديموته Demotte(٤٤١)،

(439) Dimand, M. Handbook, p. 138; İdem. “A Saljuk Incense Burner”, op. cit., p. 152; Survey, vol. XII, P1. 1304 A - B.

(440) Survey, vol. XII, P1. 1298 B.

(441) Persian Art. Londra 1931 İran Sanatı Sergisi Katoloğu, Kat. p. 7 a - b.

ومحبوبيان فى نيويورك[٤٤٢]، وكيير فى لندن[٤٤٣] ومتحفى الميتروبوليتان[٤٤٤]، وسانت لويس[٤٤٥].

والنماذج الموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ٧٧) ومتحفى الميتروبوليتان وسانت لويس من مباخر الطير، وإحدى مباخر الطير الموجودة ضمن مجموعة كيير تظهر

تشابها كبيرا بين بعضها بعضا؛ ففوق أجنحة هذه الطيور، تحتل الروزتات السباعية الأقراص مكانها، وهى رسم خاص ومميز لمنطقة خراسان وحدها. هذا الاسم المميز والذى يتضح من كتاباته أنه يعود إلى خراسان، وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر (السادس الهجري) أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى (السابع الهجري)، ولما كان يرى كثيرا فوق التحف المزخرفة بطراز التكفيت؛ فلقد اتخذ كعلامة مميزة للتحف الخراسانية فى العصر السلجوقي[٤٤٦]. وأغلب الظن أن المباخر الطيرية المزخرفة بتقنية التخريم شأنها شأن المباخر الأسدية؛ فهى تعود إلى منطقة خراسان وترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري).

ويحتوى متحف اللوفر على مبخرة علىهيئة طير، تحتل منطقة الصدر على ميدالية كبيرة مزخرفة بأسلوب التخريم، هذه التحفة صنفتها المراجع

---

(442) Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian Collection, Kat. no. 550.

(443) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 109 - 111, P1. 37 a - c.

(444) Dimand, M. "A Saljuk Incense Burner", op. cit., p. 150.

(445) Grabar, O. Persian Art, Kat. No. 47; The st. Louis Art Museum. Handbook of the Collections, St. Louis, 1975, p. 327.

(446) Sceratto, U. op. cit., p. 37.


صـــورة ٧٨

المتخصصة (٤٤٧) على أنها تحفة فاطمية ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى (الخامس الهجري). وفى اعتقادى أنها مبخرة سلجوقية وتعود إلى منطقة خراسان أيضا. فالميدالية المزخرفة بأسلوب التخريم الموجودة على صدر الطائر، تجعل هذه التحفة مختلفة عن الحيوانات الفاطمية المصمطة دائما، ولما كانت مطبقة لتكنيك أى تقنية التخريم، فى زخرفتها، فهذا يجعلها مرتبطة بالمباخر السلجوقية الإيرانية التى على هيئة الحيوانات.

وتوجد تحفة أخرى من هذا الصنف، وهى عبارة عن مبخرة، أو موقد مزخرف بأسلوب التخريم وهو مكون من شكل طائر وثلاثة أسود (صورة ٧٨) هذه التحفة موجودة ضمن مجموعة رابينو Rabenou بأمريكا. هذا النموذج الـذى يظنـه البعض مبخرة، والبعض الآخر موقدا، يرجع إلى خراسان، وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري) أيضا(٤٤٨).

---

(447) انظر : Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 383, fig. 190; İdem. Les Art Musulman, p. 32.

(448) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 24.

٤- التحف السلجوقية الإيرانية الأخرى التى على هيئة الحيوان:

ليست كل التحف المعدنية الإيرانية السلجوقية التى على شاكلة الحيوان كلها مباخر فهناك تحف أخرى لم تطبق تقنية التخريم، وجاءت على شكل الهياكل الحيوانية، وتنسب إلى إيران في هذا العصر أيضا. ومن هذه التحف تحفتان على هيئة حيوانين برونزيين يرجع تاريخهما إلى نهاية القرن الثانى عشر (السادس الهجري) أو بدايات الثالث عشر الميلادى (السابع الهجري)



شكل ٣٩ قنديل زيتي

وهما موجودان (شكل ٣٩) ضمن مجموعتى كيير[٤٤٩] وأكرمان Ackerman [٤٥٠] (وتستخدمان كقناديل زيتية) ودربانية ذات سنام[٤٥١][*55]. مؤرخة بسنة ٦٠٣هـــ = ١٢٠٦م وهى موجودة فى أكاديمية العلوم فى كييف، وقد صنعت كأكوامانيل.

مماسك الأحجار:

كما توجد مماسك أحجار الخفان[*56] مصنوعة على هيئة هياكل أسدية ترجع إلى العصر السلجوقي. ومن هذه النماذج توجد قطعة ضمن مجموعة

---

(449) Fehérvâri, G. Keir Collection, Kat. no. 108, P1. 36 b.

(450) Harari, R. op. cit., Vol. VI, p. 2487, fig. 820.

(451) انظر حاشية ٣٦١ عن هذا الأكوامانيل المزخرف بتقنية الترصيع، وسوف تتم دراسة ذلك فى القسم الذى سندرس فيه النماذج المزخرفة بالترصيع.

هرارى بالقاهرة (صورة ٧٩)(٤٥٢) وعليها نقوش محفورة فوقها، أما القطعة الأخرى فموجودة فى متحف اللوفر(٤٥٣)، وزخرفت بالتكفيت. ويمكن تأريخ هذه المماسك التى على هيئة أسد بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجرى أو ببدايات القرن الثالث عشر الميلادى (السابع الهجري).



صـــــورة ٧٩ ممسك حجر الخفان

وهناك نموذج آخر مكون من هياكل أسدية موجود فى متحف سانت لويس(٤٥٤) ولم تستخدم تقنية التخريم فى زخرفته ومن ذلك يتضح أنه لم يكن يستعمل كمبخرة، بل من المحتمل أن هذه التحفة؛ إما أنها كانت تستخدم كشمعدان أو قوائم يمكن وضع صينية فوقها.

---

(452) Survey, vol. XII, P1. 1306 B و C.

(453) Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 31.

(454) Grabar, O. Persian Art, no. 52; The St. Louis Art Museum Handbook of the Collections, p. 328.

ومن بين التحف السلجوقية الإيرانية التى على هيئة هياكل حيوانية ولم تطبق تقنية التخريم فى الزخرفة، وتخرج خارج نطاق تلك النماذج التى من الممكن استنتاج أنها كانت تستخدم كقناديل أو شمعدانات أو أكوامانيل أو مماسك لأحجار الخفان، فتوجد تحف على هيئة تماثيل حيوانية ولكن لم يتضح بعد الوظائف التى كانت تستخدم فيها بشكل قاطع. ومن بين الأحجام المختلفة، هناك تحف فنية رائعة فى حجم صغير ما بين ٦ أو ٧ سنتيمترات. مثال ذلك: مقبض مبخرة (انظر صورة ٧٠) أو حلية على قمة الغطاء (انظر صورة ٧١) أو قوائم صينية (انظر صورة ٧٢) ويتضح أنها قد صنعت لهذه الأغراض. أما تلك التى تصل أحجامها إلى ما بين ١٠ و ٢٠سم فمن الصعب تخمين أو تحديد الوظائف التى كانت تناسب هذه الهياكل والتماثيل.

ومن بين هذه الأحجام التى تتراوح ما بين عشرة وعشرين سنتيمترا، هياكل حيوانية، فى أفواهها فتحات؛ مما يعطى احتمالا بأنها كانت تستخدم كحليات وزخرفة للأسلحة والشمم، أما تلك التى كانت تثبت على طرف ذراع طويلة ونحيلة[٤٥٥]، أو التماثيل الحيوانية التى تحتوى على ثقب يمكن أن تدخل منه قوائم خشبية طويلة، فمن المحتمل أن تكون حليات لأعمدة الخيام أو الرايات والأعلام[٤٥٦].

فضمن محتويات مجموعة بوزى pozzi فى جنيف تمثال لطائر طوله ٤,٥ اسم[٤٥٧]، وضمن مجموعة داويد[٤٥٨] فى كوبنهاجن، وهناك نموذج

---

(455) انظر : Survey, vol. XII, P1. 1278 A.

(456) انظر : Diyaebekirli, N. "Vestiges de Croyances Altaiques dans l'art Seldjoukide", Turcica, Revue d'etudes Turque, (1971), Tome III. p. 59-70.

(457) Survey, vol. XII, P1. 1276 B.

(458) Dovids Samling, Kat. p. 66.



صورة ٨٠

معروض فى متحف الفنون فى كليفيلاند (صورة ٨٠) [٤٥٩]؛ هذه التحفة قريبة الشبه جدا بالمباخر الطيرية الخراسانية، وحيث إن البدن كان غير مخرم، يتضح أنها لم تكن تستخدم كمبخرة. وهذا الطائر طوله ١٧سم، وهناك طاووس ضمن مجموعة هييرامانجك Heeramaneck فى نيويورك طوله ٢٠سم [٤٦٠]، وهو ضمن عدة قطع برونزية أخرى هيكلية وسلجوقية ولكن ماهية استخدامها لم تتضح بعد. كما توجد تماثيل برونزية فى مخازن متحف الدولة ببرلين على هيئة طائر، وغزال، وأسد ارتفاعاتها ما بين ١٢، ١٨سم وفى أسفلها أو على جوانبها ثقب فى كل منها[*] وهناك تحف لأشياء أخرى من بينها تماثيل لحيوانات تلعب، أطوال بعضها ما بين ١٥ - ٢٠سم (انظر صورة ٧٨) وربما تكون قطعا من مباخر، أو شمعدانات، (انظر حاشية ٤٥٤) أو مواقد. وهناك بعض التماثيل الحيوانية البرونزية الصغيرة التى لا تستطيع الوقوف على قوائمها الذاتية، بدون دعامات أخرى؛ نماذجها فى مجموعة پوزى ومتحف كليفلاند (انظر صورة ٨٠). فهذه الطيور قد صنعت مباشرة بهدف الزينة لكى توضع فوق الأرفف أو داخل النيش كقطعة فنية داخل قصور العظماء والنجباء. ويمكن اعتبارها تحف للعرض فقط.

(459) Grabar, O, Persian Art, Kat. no. 57.
(460) İbid, Kat. no. 56.

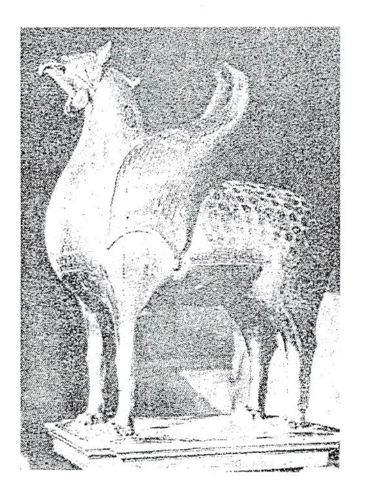
(*) هذه التحف لم يتضمنها كتلوج متحف برلين بعد، ولكن المؤلف يقدم الشكر للأستاذ الدكتور ش. ياتكين على إخباره بوجودها فى المخازن. "المؤلف"

غرفين بيسا:

يوجد تمثال من البرونز على هيئة حيوان يعود للعصر السلجوقي، ولم يتضح بعد الهدف الذى صنع من أجله، أو ما هو العمل أو الوظيفة التى كان يستخدم فيها، وكان يعتقد إلى عهد قريب أنه تحفة مصرية فاطمية، أو إسبانية إسلامية، ذلك هو تمثال الغرفين الكبير الموجود فى "بيساكامبوسانتو" "Pisa Campo Santo" (صورة ٨١) ويطلق عليه "غرفين بيسا". وفوق التمثال التذكارى الذى يبلغ طوله ١٠٢سم كتابة دعائية، وأمنيات طيبة، ولكنها تخلو من معلومة قد تلقى الضوء على أصل التحفة النادرة. ومنذ سنة ١٢٥٥هـ/ ١٨٣٩م نشرت عدة مقالات مختلفة، ومتنوعة عن غرفين بيسا هذا، وكلها تنسب هذه التحفة الرائعة إلى مصر الفاطمية أو إلى صقلية أو إلى إسبانيا فى العصر الإسلامي(٤٦١).

---

(461) قائمة النشريات المتعلقة بغرفين بيسا مقدمة وفقا لتاريخ نشرها؛ Marcel, J. J. "Notice sur un monument Arabe Conservé á Pis", Journal Asiatic, 3 é serie VII, (1839), p. 81 - 88; Lanci, M. Trattato della simboliche Rappresentanze Arabiche e della varia generazione de musulmani caratteri sopra differenti materie operati, paris, 1845-46, vol. II, p. 55-56; Rohault de Fleury, G. Les Monuments de Pise au Moyen Age, Paris, 1866, p. 122 - 124; Braun, E. W. "Das Kunst Gewerbe in Kultur Gebiete des Islam", Illustrierte Geschicte des Kunst Gewerbes, II, Berlin, (1909), p. 650 - 661; Diez, E. Die Kunst des Islam, Berlin, 1925, P1. XXXIII; Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 374 - 375, fig. 182; Monneret de Villard,U. "Le Chapiteau Arabe de la Cathédrale de Pise", ComptesRendus de L'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Paris, 1946, p. 22 - 23; Barrett, D. op. cit., p. 14; Dimand, M. Handbook, p. 148; Rice, D. T. Islamic Art, p. 94 - 95; Grube, E. G. The World of Islam, صIslam, 33; Sourdel - صورة. 39; Sceratto, U. op. cit., p. 78 - 79, صIslam, Spuler, op. cit., صورة194.



صـــورة ٨١

والسبب الرئيس لنسبة غرفين بيسا إلى المناطق الغربية من العالم الإسلامى هو أن هذا التمثال التحفة، موجود فى إحدى مدن منطقة غرب البحر الأبيض المتوسط. ويطرح ج. ج. مارسيل إمكانية أن يكون هذا التمثال قد وصل إلى البيسيين فى القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجري) عندما اتجهوا إلى فتح جزر الباليير.

وهـناك سبب آخر يرجـع نسـب هـذا التمثال، إلـى مصـر الفـاطمية، أو إسبـانيا الإسلامية، وقد تواتر هذا السبب لسنوات طويلة؛ هو كون هذا التمثال، تمثالا مصمتا مزخرفا ومنقوشا بأسلوب الحفر. وفوق غرفين بيسا هذا المصنوع بتقنية الصب، رسوم هندسية، وأشكال نباتية، وهو مزخرف بأفاريز مشحونة بالخطوط الكوفية والهياكل الحيوانية.

ولما كانت الأشكال الحيوانية المعدنية التى ترجع إلى القرن الحادى عشر والثانى عشر الميلادي/ الخامس والسادس الهجرى والمزخرفة بتقنية التخريم بشكل عام، تعود إلى إيران، فى حين أن تلك التى زخرفت بالحفر تعود إلى مصر أو إلى إسبانيا. والحقيقة أن المباخر التى على شاكلة حيوانات والتى تمت زخرفتها بأسلوب التخريم، كلها قطع تعود إلى سـلاجقة إيران، أما تلك الهياكل المزخرفة برسومات محفورة، فليست كلها نمـاذج مصـرية أو إسبانية. ولهذا السبب، فعندما لا تكون هناك كتابة فوق التحفة، تعطى معلومة ما متعلقة بأصلها، وتكون هذه التحفة من نتاج القرن الحادى عشـر أو الثانى عشر الميلادي/ الخامس أو السادس الهجري، فإن إبداء رأى قاطع

بنسبة هذه التحفة التى على شاكلة حيوان، والمزخرفة بإسلوب الحفر، إلى مصر الفاطمية، أو إلى إيران السلچوقية، أو إلى إسبانية الإسلامية، يكون أمرا فى غاية الصعوبة. ذلك أن هذه النماذج التى تظهر توازنا، وتوازيا من ناحية التقنية، وأسلوب الزخرفة، وأنواع القوالب، يمكن فقط تصنيفها، وتحديد هويتها بالاعتماد على التحاليل التيپولوجية، وفحصها فحصا دقيقا وبشكل مفصل يعتمد على الفوارق الدقيقة.

فى سنة ١٣٨٨هـ = ١٩٦٨م نشر مليكيان چيروانى مقالا[٤٦٢] عن غرفين پيسا؛ تناول فيه، موضوع التحفة، وشكلها، وتقنيتها، موتيڤات زخرفتها، تكويناتها، وكتاباتها.. تناول كل ذلك بالفحص والتدقيق نقطة نقطة. وخرج بنتيجة قاطعة، ومؤكدة وهى أن غرفين پيسا أثر خراسانى من نتاج خراسان فى القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري.

لقد لفت مليكيان چيروانى النظر إلى استخدام تيمة الغرفين فى الفنون الإيرانية منذ العصور القديمة، وبدون أى انقطاع، وأشار إلى النماذج المتعددة والمزخرفة بهذا الشكل الأسطوري، والتى ترجع إلى العهد الأخاميني، والپارثي، والساساني، والإسلامى المبكر وحتى العصر السلچوقي.

وأوضح چيرواني، أن شكل الغرفين قد استخدم لأول مرة فى الفنون المعدنية الإسلامية على طبق فضى يعود إلى إيران فى القرن الثامن الميلادي،الثانى الهجري، ثم على صينية تعود إلى إيران أيضا فى العصر السلچوقي. (انظر صورة ٦٤)[٤٦٣].

وأوضح أن التقسيم الواضح فى زخرفة غرفين پيسا، وتقسيمه إلى أجزاء

(462) Melikian - Chirvani, A. S. "Le Griffon Iranien de Pise", Kunst des Orients, V-2, Wiesbaden, (1968), p. 68 - 86.

(463) İbid., p. 72, انظر: dipnot 31 ve 33.

مثل الصدر، والظهر والأفخاذ وإحاطة الجسد بأطر ديكورية، وملئ هذه الأجزاء، والأطر برسومات وموتيفات تختلف داخليا فيما بينها عن بعضها بعضا، هو نظام زخرفى إيراني، نصادفه على التحف الإيرانية، وخاصة على النماذج المصنوعة فى خراسان[٤٦٤]. (انظر شكل ١٨).

وكذلك فإن الموتيقات الأخرى المزدان بها سطح غرفين بيسا - كالرسوم الهندسية، والمراوح النخيلية الممتدة،وقد برزت أقصى هاماتها، والخرطوشات الموجودة على الأفخاذ، والتى استقر بداخلها شكل عقاب؛ وصور الرأس والبدن من الجانب "بروفيل" والأجنحة التى صورت من الجبهة، ورسم الأسد ينتهى طرف ذيله بالمراوح النخيلية - كلها تؤيد الاقتناع، بأن هذه التحفة نموذج يعود إلى شرق إيران.

وقد أوضح مليكيان چيرواني، الذى درس أشكال الحروف المستخدمة فى كتابات غرفين بيسا المكتوبة بالخط الكوفى ذى الزوايا، والنسب التى بينها، والمرتبطة ببعضها، أن الخطوط التى فوق هذا التمثال تحمل سمات وشخصية خاصة بخراسان[٤٦٥]. وإذا كان بعض الباحثين يطرحون فكرة أن غرفين بيسا هو تمثال إسباني، استنادا إلى أن الكتابات التى عليه هى كتابات كوفية ترجع إلى إسبانيا، وقد عثر على مثيل لهذه الخطوط فوق قنديل زيتى برونزى موجود فى مونتيفريو "Mentefrio"[٤٦٦]. ومع أن چيروانى يقبل ذلك التشابه، والتقارب الكبير بين الخطوط الموجودة على هذين العملين، فهو يطرح إمكانية أن يكون النقاش الذى قام بنقش كتابة القنديل الزيتى قد نسخ

---

(464) İbid., p. 73.

(465) İbid., p. 79 - 83.

(466) Gomez - Moreno, M. op. cit., p. 326, fig. 389.

الكتابة الموجودة فوق التحفة التى تعود إلى إيران[٤٦٧]. كما أن من بين الاحتمالات المطروحة أن غرفين بيسا قد صنعه صانع أو فنان خراسانى هاجر إلى المغرب.

هذا التمثال الذى بين مليكيان چيروانى اقتناعه بأنه صنع فى ورش وآتوليهات خراسان، يؤرخ فى النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى (الخامس الهجري) استنادا إلى سمة الخطوط بصفة خاصة، ولكن هذا التأريخ، أحيانا ما يصنف غرفين بيسا على أنه "تحفة سامانية"[٤٦٨].

ونحن أيضا ننحاز إلى وجهة النظر التى ترجع غرفين بيسا إلى شمال شرق إيران، وأنه نموذج ينسب إلى القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري، ولكن لا نستطيع أن نقبل كونه قد صنع فى العصر الساماني، فإذا كان غرفين بيسا نموذجا يرجع إلى النصف الأول من القرن الحادى عشر كما أرخه چيرواني، ولما كان الغزنويون قد سيطروا على خراسان فيما بعد سنة ٣٩٠هـ/ ٩٩٩م، فإن تصنيف هذا التمثال على أنه أثرغزنوى أقرب إلى الصواب. ولكن لو وضعنا فى الاعتبار أن الجزء الأعظم من التحف المعدنية التى على شاكلة الهياكل الحيوانية، والتى تبين السمات والخواص المميزة للشخصية الفنية الخراسانية، صنعت فى العصر السلچوقي، لأمكن كذلك التفكير فى إمكانية أن يكون تمثال غرفين بيسا تحفة فنية سلچوقية تعود إلى النصف الثانى من القرن الخامس الهجري/ الحادى عشر الميلادي.

إن عدم وجود أى معلومات تتعلق بهذه التحفة فيما بين الكتابة التى تحمل أمنيات طيبة والموجودة فوق غرفين بيسا، وعدم وضوح الهدف الذى

---

(467) Melikian - Chirvani, A. S. op. cit., p. 85.
(468) İbid., p. 86.

من أجله صنع هذا التمثال الرائع، أو فى أى مكان سيستخدم، بل كل ما هنالك أن هذا التمثال الموجود، والمزخرف بأشكال هى رمز للسلطة مثل الأسد والنسر فقط، يجعل التفكير والتخمين بأنه تحفة متعلقة بالقصر أمرا وارد الاحتمال. إن غرفين بيسا الذى يبلغ طوله ١٠٢سم ، لا يمكن أن يكون قائما، مثل قائم العرش فى العصر الإسلامى المبكر، أو العصر الساساني. إن تمثال الغرفين الذى يعتبر مخلوقا فيه مزج بين الأسد والعقاب، والذى يمثل النور الأبدي، ويرمز إلى قوة وقدرة السلطة من الممكن أن نفكر فى أنه قد طلب تصنيعه خصيصا للعرض فى قاعة العرش كحام للعرش ورمز للسلطان الحاكم.

٥- المرايا:

بين أيدينا اليوم عدد كبير جدا من المرايا، التى صنعت بتقنية الصب، وتعود إلى العصر السلجوقي. وقد توزعت على المجموعات المختلفة فى الدول المتعددة. وبعض هذه المرايا التى تتراوح أحجامها ما بين ستة سنتيمترات وثلاثة وعشرين سنتيمترا قد طليت صفائحها بالجلاء وزخرفت الوجوه الأخرى؛ بالرسوم، والنقوش البارزة التى تمت بأسلوب الصب.

ويحتمل أن يكون قسم كبير من المرايا السلجوقية، المؤرخة فى القرن ١٢، ١٣ الميلاديين/ ٦، ٧ الهجريين إيرانى الأصل[٤٦٩]. ولكن وجود مرايا كثيرة متشابهة إلى حد كبير، وتعود إلى تركستان الغربية، والجزيرة، والأناضول يجعل كل منطقة تنسب هذه المرايا إلى ورشها[٤٧٠].

---

(469) Dimand, M. Handbook, p. 136.

(470) انظر: Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XII-2, (1931), p. 17.

تنقسم المرايا السلجوقية الدائرية، ذات المقـــابض أو الحلقـــات، إلى مجموعتين رئيستين. ويعتقد د. س. ريكه D. S. Rice، أن المرايا ذات الحلقات، والمزخرفة بأشكال الرموز الفلكية (صورة ٨٢)، أو الهياكل الحيوانية، الأسطورية، (صورة ٨٣)، قد طلبت كأشياء طلسمية يعتقدون أنها تجلب الحظ السعيد لأصحابها، أما تلك التى لها مقابض، فإنها قد صنعت للاستخدام فى أعمال التجميل، والحياة اليومية[٤٧١].

المجموعة الأولي من المرايا السلجوقية استندت على النماذج الصينيـــة الأصلية على سطوحها الخلفية نقوش بارزة، وفى الوسط دبوس وتمسك المرآة من حلقة منبثقة من هذا الدبـــوس (توجد مرايا صينيـــة ترجع إلى القرن الثامن أو التاسع الميلادي/ الثانى أو الثالث الهجرى وتنسب إلى سلالة أسرة طانج من الطراز نفسه[٤٧٢]).

---

(471) انظر عن أنواع المرايا فى العصر السلجوقى واستخداماتها وأهدافها:
Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", First International Congress of Turkish Art, Ankara, (1959), p. 288 - 290.

(472) انظر Rice, T. : The Genius of China, p. 144 - 145, no. 301 - 303; Rice, T. T. Ancient Arts of Central Asia, p. 137, fig. 122.



صـــــورة ٨٢ مرآة فلكية

ومن المرايا السلجوقية ذات طراز الحلقات، نموذج مؤرخ بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م وهى مزخرفة برموز الكواكب السيارة السبع، (صورة ٨٢) يتضح من كتاباتها بشكل قاطع؛ أنها قد صنعت كشىء طلسمى يجلب الشفاء والحظ السعيد لصاحب هذه التحفة. والكتابة التى تلتف حول حافة وكنار هذه المرآة المؤرخة بـ ٥٤٨هـ = ١١٥٣م، والموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة تبدأ بـ "بسم الله" ثم تقول: "هذه المرآة تجلب الحظ، وستشفى شلل الفم، وتسكن آلام الوضع، واضطرابات الولادة". كما أن الكتابة توضح أن المرآة؛ بالإضافة إلى ما سبق، مصنوعة من سبيكة هى خليط من سبعة معادن[٤٧٣].

---

(473) انظر: Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 288 - 289, P1. CCXXIV fig. 1; Survey, vol. XII, P1. 1301 A.

إن العالم الإسلامي، فى العصور الوسطى، كما كان الحال فى العصور القديمة، كان يربط بين المعادن السبعة، والكواكب السبعة السيارة (لم يكن الزنك قد اكتشف حتى بداية القرن السادس عشر الميلادي)؛ فقد كانوا يربطون بين الذهب والشمس، والقمر والفضة، وبين النحاس والزهرة، والـــرصاص بزحل، والقصدير بالمشترى وكـــذلك يربطـــون بيـــن الزئبـــق وعطـــارد، والحـــديد والمـــريخ.



صـــــورة ٨٣ مرآة أسطورية

ويظنون أن هناك علاقة بينها، (تناولنا ذلك فى قسم المعادن) (انظر حاشية ٨٤). حيث إن المعادن السبعة قد استخدمت فى تشكيل وتكوين المرآة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـــ = ١١٥٣م والمزخرفة برموز الكواكب السبعة السيارة، ومجيء ذلك موضحا فى الكتـــابة؛ فإن ذلك كله يبين أن إنسان العصور الوسطى قد كون علاقة وطيدة بين المعادن والكواكب، وأن المعادن استخدمت كرموز للكواكب مثل الرموز الحيوانية تماما، وأن ذلك يوضح بشكل واضح وحاسم أنهم كانوا يعتقدون أن ذلك يجلب الحظ والشفاء لصاحب المرآة. أعتقد أن استخدام المعادن السبعة كسبيكة فى صنع مرآة سنة ٥٤٨هـــ / ١١٥٣م والموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة، قد أريد بها زيادة القوة السحرية والتفاؤلية لهذه التحفة النادرة.

المجموعة الثانية:

هى عبارة عن مرايا ذات مقابض على نمط وأنواع المرايا اليونانية الرومانية. ووفقا لما ذهب إليه د. س. ريكه؛ فإنها صنعت من أجل أعمال التجميل والحمام فى الحياة اليومية[٤٧٤]. نرى فوق بعض المرايا ذات المقابض رسوم هياكل، مثل زوجين من أبو الهول، كتلك الرسوم المستخدمة فوق المرايا ذات الحلقات، والتى أوضح ريكه أنها تحمل مفهوما سحريا وتفاؤليا (صورة ٨٤) [٤٧٥].



صـــــورة ٨٤

ووجود مرايا ذات مقابض مزخرفة؛ سواء برموز الكواكب السيارة، أو بتكوينات أبو الهول المزدوج، والتى اتضح أن ريكه لم يلحظها، فإن هذا يشير بوضوح إلى أن هذه المرايا - شأنها شأن المرايا ذات الحلقات، تحمل أيضا مفاهيم سحرية وتفاؤلية. وفى اعتقادنا، أنه سواء أكانت المرايا السلجوقية، ذات حلقات أم ذات مقابض فإن ذلك لا يؤثر على القوة الطلسمية للمرآة. بل إن القـــوة السحـــرية لهذه التحف مرتبطة بالمعادن الداخلة فى سبيكة صب المرآة، وبالرسومات والرموز التى تأخذ مكانها فوقها مباشرة، وهذا ما يتضح صـــراحة من كتابة المـــرآة المؤرخـــة بسنة ٥٤٨هـــ = ١١٥٣م.

---

(474) انظر: Rice, D. S. "A Seljuk Mirror" op. cit., p. 289.

(475) عن النموذج الموجود فى الهرميتاج؛ انظر: Pugachenkova - Rempel op. cit., صورة 29.

وتوجد أيضا فى مخازن المتحف البريطانى مرآة ذات مقبض مزخرفة بتكوينة أبى الهول المزدوج ورقمها فى سجل القيد ١٢,٢٩ لسنة ١٩٦٦م.

إن الموضوعات الرئيسة المستخدمة فى زخرفة ونقش المرايا السلجوقية هي: الرموز الفلكية، والهياكل الحيوانية الراكضة، ومناظر صيد الفرسان، وتكوينات أبو الهول المختلفة.

المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول:

إن تمثال أو هيكل أبو الهول "سفنكس" الذى يرمز إلى مفاهيم الجنة، والحياة بعد الموت، والنور الأبدي، كثيرا ما نصادفه فى زخرفة ونقوش المرايا السلجوقية سواء منها ذات الحلقات، أو ذات المقابض. والمرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول، والتى لا يوجد فى كتاباتها تاريخ أو اسم المدينة، يمكن، استنادا على شخصية، وخصوصية الخطوط، وانحناءات الفروع النباتية، تأريخها ببدايات القرن الثالث عشر الميلادى (السابع الهجري) وإرجاعها بصفة عامة إلى شرق إيران وإن كان بعض الباحثين – كما سنرى فيما بعد – ينسبها إلى أراضى ميزوبوطاميه. إن خروج المئات من المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول المزدوج، إلى النور فى السنوات الأخيرة خلال الحفريات التى تمت فى ضواحى بوخارا[*57] قد قوى احتمال كونها قد صنعت فى ورش ومصانع وآتوليهات ما وراء النهر. ومن ثم فمن الأجدر والأحسن أن تصنف المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول المزدوج، كتحف قراخانية.

أحيانا ما نرى على المرايا المزخرفة بتكوينات أبو الهول، رسما لسفنكس واحد، أو زوجا أو أربعة رسوم على التحفة الواحدة. وهناك مرآة نادرة منقوش عليها سفنكس واحد – وهذا نادر الحدوث – موجودة فى متحف كاونتى "County" فى لوس أنجلوس. (صورة ٨٥)[٤٧٦]. وقد اتضح أنها من المجموعة ذات المقابض، ولكن مقبضها مفقود، ولما كان هيكل

(476) Pal, P. op. cit., Kat. no. 298.



صـــورة ٨٥

أبو الهول المرسوم فوقها قد صـــور ومعه موتيفة شجرة الحياة، فهذا إشارة إلى أن هذا لم يكـــن مجـــرد تكـــوين ديكورى فقط. إن رسم سيفنكس الـــذى يبدو أمامنا كحـــارس شـــجرة الحيـــاة لبرهان علـــى أنـــه يحمـــل مفهومـــا خاصا[٤٧٧]. وقد طوقت أطراف المرآة بكتابة دعوات صالحة.

إن التكوينة الجمالية التى تتكون مـــن اثنين من أبو الهول وهما يقفزان وقد أدارا ظهريهما إلى بعضهما، تصادفنا كثيرا وخاصة على المرايا ذات الحلقات (صورة ٨٣)، وليس معنى هذا أنها غير موجودة، أو غير مستخدمة فوق المرايا ذات المقابض بل موجودة عليها (انظر صورة ٨٤) والنماذج الحلقية والتى تحمل زوجا من أبو الهول مصورا مع رمز شجرة الحياة، موجودة فى متاحف كاونتى بلوس أنجلوس، والميتروبوليتان، وألبرت آند ← ڤيكوتوريا، والمتحف البريطاني، واللوڤر، ومتحف فنون الديكور، ومعهد الفنون فى ديترويت، وضمن مجموعات هرارى بالقاهرة وداويد (صورة ٨٣) فى كوبنهاجن[٤٧٨]. أما المرايا المقبضية والتى زخرفت بنفس الزخارف

---

(477) عن المفاهيم الرمزية سفنكس وشجرة الحياة فى الفن السلچوقي.. : انظر Baer, E. "Sphinxes and Harpies, p. 56 - 57 و 66; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", op. cit., p. 25 - 36.

(478) Kopenhang David Koleksiyonundaki örnek için bak: Davids Samling, Kat. p. 72, no. I. 1965. Detroit Institute of Art'daki örnek için bak: Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", op. cit., p. 17. British Museum'daki örnek için bak: Barrett, D. op. cit., صورة 5 a.

الجمالية؛ فهى موجودة فى متحف الهرميتاج (انظر صورة ٨٤ وحاشية ٥٥٨) والمتحف البريطانى [٤٧٩].

"كما توجد أربع مرايا معروضة فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، وهى مزخرفة بتكوينات أبو الهول المزدوج، وسوف نتناولها فى الجزء الخاص بالتحف السلجوقية الموجودة فى المتاحف التركية".

وهناك أيضا مرايا منقوش خلفها أربعة من أبو الهول تطارد بعضها، ولكن هذا النوع من المرايا المزدانة بهذه التكوينة الزخرفية نادرة الوجود، شأنها فى ذلك شأن المرايا المزخرفة بأبو الهول وحده كما أن هناك نموذجا آخر من المرايا الحلقية مزخرفة بإفريز عبارة عن مجموعة من أبو الهول وهى تركض (صورة ٨٦) [٤٨٠]، وقد سماها بعض الباحثين "لوحة السفينكسات الراكضة" وهى معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، كما يوجد نمـــوذج

---

metropolitan'daki örnek için bak: Dimand, M. Handbook, p. 136 - 137, fig. 78. Kahire Harari Koleksiyonundaki örnek için bak: Survey, vol. XII. P1. 1302 F. Musée des Arts Décoratifs'deki örnek için bak: Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 36. Louvre'daki örnek için bak: Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 392 - 393. Los Angeles County Museum'daki örnek için bak: Pal, P. op. cit., Kat. no. 297. Victoria and Albert Müzesinde, 442 - 1887 و 928 - 1886 env. no. da kayıtlı iki örnek mevcuttur.

(479) أتقدم بالشكر لإدارة المتحف البريطانى التى سمحت لى بدراسة النموذج فى مخزن المتحف تحت رقم ١٢,٢٩,١٩٧٧ لعام ١٩٦٦.

incelememe izin veren müze idaresine teşekkürü bir borç bilirim.

(480) Erdmann, H. op. cit., صورة 23 A; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 357.



صـــــورة ٨٦ السيفنكسات الراكضة

من هذه التكوينة الزخرفية على مرآة ذات مقبض فى المتحف البريطاني[٤٨١] فى لندن.

المرايا المزخرفة بمناظر فرسان الصيد:

إن المرايا السلجوقية المزخرفة، بمناظر فرسان الصيد، مؤرخة بالقرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين/ السادس والسابع الهجريين. والواضح أن النماذج المزخرفة بهذه التكوينة الزخرفية، هى نماذج قد صنعت على

---

[481] يوجد فى مخزن المتحف البريطانى مرآة ذات مقبض مزخـــرفة بأربعة هياكل لأبو الهول تحت رقم (env. no. 1963, 7.18.7) .

غرار المرايا القراخانية ومستلهمة من تلك التى تعود إلى القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين/ الرابع والخامس الهجريين.

لقد اكتشفت مرايا برونزية من ذوات الحلقات، من ذوات المقابض(٤٨٢) وأيضا مزخرفة بمناظر "فرسان الصيد" أو لنقل صيد الفرسان، تعود إلى القراخانيين المنحدرين من أصول تركية وساد حكمهم على "يتى – صو – فى آسيا الوسطى فيما بين ٢٢٦/ ٦١٨هـ = ٨٤٠ / ١٢٢١م، وعلى بلاد ما وراء النهر، وفرغانا(*58)، وكاشغر(*59). فيما بين ٣٩٠/٦٠٩هـ = ٩٩٩/ ١٢١٢م. وأقدم نموذج من المرايا القراخانية، ذات الأفاريز بالكتابة الإسلامية، والتى تشكل النماذج الأصلية للمرايا السلچوقية المزخرفة بمناظر الصيد، تم الحصول عليها فى قازاقيستان "شمال غرب تركستان" وهى مرآة ذات مقبض، وأمكن تأريخها بالقرن العاشر أو الحادى عشر الميلادي/ الرابع أو الخامس الهجري، استنادا إلى السمات المميزة للخطوط التى عليها (صورة ٨٧). وفى وسط هذه التحفة الموجودة فى متحف الهرميتاج، ميدالية كبيرة، عليها رسم لفارس صياد، وقد أمسك فى يده مزارق، وحافة المرآة مطوقة بإفريز من الكتابة الكوفية والتى تتكون من عبارة (من يصل المقام الإلهى ينل الأمن والأمان) (٤٨٣).

وبالإضافة إلى قازاقيستان، فقد عثر على مرايا قراخانية، مؤرخة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين، مزخرفة بمناظر الفارس الصياد فى بلاد ما وراء النهر أيضا. وفوق إحدى

---

(482) Esin, E. "The Hunter Prince..", op. cit., p. 18 - 19 و 29.

(483) İdid., p. 28 - 31, fig. 8.

هذه المرايا، تكوينة زخرفية جميلة عبارة عن فارس على صهوة جواده، قد أمسك بإحدى يديه طائر الصقر الصياد، وربض خلفه النمر المدرب (صورة ٨٨) [٤٨٤] على الصيد.



صـــورة ٨٧



صـــورة ٨٨

إن المرايا القراخانية التى تم العثـــور عليها فى ما وراء النهر وقازاقيســـتان والتى زخرفت بمناظر الفارس الصياد، رغـــم مـــا بينهـــا وبـــين الأعمـــال السلچوقية المزخرفة بالتوليفة نفسها من التشابه، ففيما بينهما من جهـــة وبـــين التصاوير المرئية فوق أعمال أواســـط آسيا والتى تعود، إلى عصور ســـابقة مـــن ناحيـــة، يوجـــد كثيـــر مـــن الخصوصيات، والمميزات المشـــتركة فيما بينهم جميعا. والدكتور آمال أسين تلفت الأنظار إلى مـــا بـــين منـــاظر الفارس الصياد الموجود فوق المرايـــا القـــراخـــانية مـــن تشابه بينهـــا وبين شخوص الفارس الموجود فوق سكة ورسوم الختن[*60]، والأيغور[*61]. التى

---

(484) İbid., p. 28, fig. 10; Pugachenkova - Rempel, op. cit., fig. 226.

تعود إلى القرون السابع والثامن والتاسع الميلادية/ الأول والثانى والثالث الهجرية. وتوضح أن هذا التشابه قريب إلى حد بعيد(٤٨٥).

وبصفة عامة، فإن ثلاثة أرباع فرسان آسيا الوسطى المصورين من البروفيل " أى من الجانب" يمسكون بيدهم اليمنى لجام الجواد، أما فى اليد اليسرى التى تقف منتصبة فيمسك بها إما صقرا، وإما قدحا، وإما رمحا. إن صور الفرسان الذين يمسكون فى أيديهم أقداحا تشاهد أيضا فى رسوم دادان أويليك "Dadan - Uilik"، التى تعود إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين/ الأول والثانى الهجريين(٤٨٦). هؤلاء الفرسان ذوو وجوه مستديرة وعيون غائرة وشعور مستديرة وحليقو الذقون وهم مرتدون ملابس الرحل البسطاء فى منطقة آلتاى(62*)، أما الفرسان الذين يولوجون سراويلهم داخل أحذيتهم الطويلة، وعلى الصدور "التنك" أى الأغشية المتقاطعة التى تصل إلى الركبة، وقد شدت عند الخصر بحزام. ومن أحزمة الفرسان تلك المتشابكة بإبزيمات "توك" مزخرفة، تتدلى المدي، أو الخناجر والسكاكين، أو جعبة أدوات الصيد أو كنانة الرماح وما شابه ذلك من أدوات. والرماح الموجودة فى كنانة الصياد التركي، تحمل أهمية قصوى لتوضيح عدد العشائر المرتبطة والتابعة للخاقان – الصياد.

والخيول الموجودة فى التكوينة الزخرفية المتعلقة بمناظر الصيد، تبدو أحيانا وهى تعدو مسرعة، أو تظهر وهى واقفة فوق قوائمها الخلفية وقد رفعت قوائمها الأمامية، وأحيانا وقد رفعت أرجلها الأمامية اليمنى فقط

---

(485) Esin, E. "The Hunter Prince...", op. cit., p. 30, fig. 5 - 7.

(486) انظر: Rice, T. T. Ancient Arts of Central Asia, p. 204, fig. 196.

وما يلفت النظر فى هذه التصاوير، أن ذيول الخيل تبدو دائما معقودة، ومن المعروف فى أواسط آسيا أنهم يولون اهتماما كبيرا لذيول الخيل المعقودة مثلما يولون الاهتمام بكنانات السهام. فالذيل الطويل والمعقود، إشارة واضحة إلى أن هذا الجواد لم يغلب أو يهزم قط، أما إذا كان الفارس قد مات فى الحرب أو خلال الصيد، فإن ذيل الحصان يقطع، ويدفن مع فارسه(٤٨٧).

وكما هو واضح، فإن شخصية الفارس الصياد فى قبائل وعشائر أواسط آسيا تختلف كثيرا عن شخصية الملك الصياد، الملتحي، ولابس التاج، وتختلف عن الملابس الرسمية التى زخرفت بها الأطباق الفضية فى العصر الساسانى والإسلامى المبكر. وعلاوة على ذلك، فإن الخيول الموجودة فى تصاوير ورسوم العصر الساسانى والعهود الإسلامية المبكرة، تبدو ضخمة البدن، ومزدانة بالزخارف، بينما تبدو الخيول الموجودة فى تصاوير ورسوم أواسط آسيا – حيوانات قصيرة القامة وممتلئة الأبدان، وبسيطة فى زخارفها وزينتها.

سبق أن أوضحنا أن شخوص الفارس الصياد التى نشاهدها على المرايا القراخانية، غالبا ما تمسك فى يدها اليسرى طائرا قناصا (صقرا أو شاهينا) وعلى بعض النماذج نرى أن فهدا مدربا قد أخذ وضعه خلف الفارس (انظر صورة ٨٨) ← الصياد، فى التصاوير والرسوم التى تجسد مناظر الصيد فى العصر السلجوقي، نرى أن الطائر القناص، أو الفهد المدرب، قد استبدل بكلب صيد على الأرض، يطارد "الفريسة" وغالبا ما تكون أرنبا بريا، أو نسرا طائرا فى الجو يتعقب الفريسة عن بعد. وهناك مرآة، مزخرفة بتكوينة

---

(487) Esin. E. “The Hunter Prince...”, op. cit., p. 24 - 25 و 30 - 32.

زخرفية على هذا الشكل، ونعتقد أنها تعود إلى أواخر العصر السلچوقي، موجودة فى متحف "ألبرت وفيكتوريا" (صورة ٨٩).. هذه التحفة، إذا ما اعتمدنا على شخصية وسمات الخطوط الكوفية، والتوريقات النباتية التى على أرضية الصورة، فإنها يمكن أن تؤرخ ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، مثل مرايا أبو الهول المزدوج. والمرآة المزخرفة بتكوينة ومنظر الصيد الموجودة فى متحف "ألبرت وفيكتوريا" بلندن، إذا اعتبرت نموذجا قد صنع فى مصانع ما وراء النهر مثل المرايا ذات زخرفة زوجى أبو الهول، فإننا بناء على ذلك يمكن أن نصنف هذه المرآة على أنها تحفة قراخانية. وهناك مرآتان من هذا النوع أى ذات الحلقات المزخرف برسوم الفارس الصياد الممسك فى يده بشاهين قناص، إحداهما فى المتحف البريطانى والثانية فى مخزن متحف الدولة فى برلين(٤٨٨).



صورة ٨٩

(488) عن المراية المزخرفة بتكوينة الصيد الموجودة فى متحف ألبرت أند فيكتوريا انظر: Survey, vol. XII, P1. 1301 - C. (لم يعط رقم قيد للمرآة الموجودة فى المتحف البريطاني. أما الفارس المشاهد فوق المرآة التى تحمل رقم J.5642 فى متحف الدولة فى برلين الغربية فهو ممسك فى يده اليمنى بطائر قناص ويحمل على خلفية الجواد فهدا).

"وهناك مرآة أخرى معروضة فى متحف طوب قاپى سراي، وهى سلجوقية تعود إلى القرن الثالث عشر/ السابع الهجري، مزخرفة بمنظر الفارس الصياد. هـــذه التحفة التى تبدو فيها فوارق تجعلها مختلفة عن مرايا ما وراء النهر أو إيران، سواء من ناحية الطراز، أو التقنية، أو المواد الخام، سوف نعود إليها عند تناول النماذج السلجوقية الأناضولية الموجودة ضمن مجموعات تركية".

المرايا المزخرفة برسوم الحيوانات الراكضة

تشكل المرايا السلجوقية المزخرفة برسوم الحيوانات الراكضة مجموعة ثالثة. إن بدايات ونهايات الأفاريز التى تحتوى على حيوانات تطارد بعضها بعضا مثل الأسد، وابن آوى، والثعلب، والأرنب البرى والمرسومة فوق أرضية مورقة، ليست واضحة. ونماذج هذا النوع من المرايا موجودة بالمتحف البريطانى (صورة ٩٠) ومعهد الفنون فى ديترويت، واللوفر، ومتحف الفنون الديكورية، ومتحف ألبرت وفيكتوريا، ومجموعة هرارى بالقاهرة[٤٨٩]

---

[489] عن نموذج ديترويت؛ انظر: Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", op. cit., p. 17. وانظر عن النموذج الموجود فى مجموعة هراري: Survey, vol. XII, P1. 1302 A و c. Musée des Arts Décoratifs ve Louvre'daki örnekler için bak: Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 35; Migeon, G. L'Orient Musulman, vol. II, p. 75, no. 44, P1. 16. فى المتحف البريطانى env. no. 1959. 12. 18.1 (صورة 90) و env. no. 1914. 18. 41. olan; وأيضا فى متحف ألبرت وفكتوريا no. 221897 . و env. no. 1534 - 1903 olan ikişer örnek bulunmaktadır.



صـــورة ٩٠

المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية:

إن بعض المرايا السلجوقية المزخرفة بالرموز الفلكية، والتى بعضها تأريخا، لا يمكن معرفة المناطق التى صنعت بها على وجه اليقين. ومن ثم يمكن أن نخمن أنها من إنتاج غرب إيران، أو أرض الجزيرة، أو جنوب شرق الأناضول. وأقدم نموذج مؤرخ من المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية، هى المرآة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م، والموجودة ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة (انظر ٨٢ وحاشية رقم ٤٧٣). والتى سبقت الإشارة إليها. هذه المرآة الحلقية النوع، والمزخرفة بسبعة رموز فلكية، والتى تحمل كتاباتها مفهوما طلسميا، وقوة سحرية، لها شبيه أيضا فى المتحف البريطانى

من النوع المقبضي(٤٩٠).

"ونموذج آخر مهم من المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية، والتى يتضح فى كتاباتها ذكر اسم الملك المعز آرتوق شاه (وفاته ١٢٦٢م = ٦٦١هـ) من أرتوقى خربوط، وهى موجودة ضمن مجموعة "Öttingen - Wallerstein"(٤٩١)، وهذه التحفة التى يتضح أنها تعود إلى منطقة جنوب شرق الأناضول. سوف نتناولها بالدراسة فى القسم الخاص بالتحف السلجوقية فى الأناضول" كما توجد أيضا فى متحف ألبرت وڤيكتوريا مرآة أخرى من نوع المرآة الخلقية، عليها رموز البروج الاثنى عشر الفلكية؛ ولكنها تختلف عن المرايا الأخرى بأنها مزخرفة بطراز التكفيت(٤٩٢).

وتوجد أيضا مرآة مزدانة بالإشارات الفلكية ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة(٤٩٣). وهذه التحفة تحمل تاريخ ٦٧٥هـ = ١٢٧٦م، وهى مثل مرآة آرتوق شاه، من المحتمل أن تكون نموذجا خاصا بمنطقة جنوب شرق الأناضول.

---

(490) Env no. 1922. 8.12.122 المراية رقم.

(491) Grube, E. J. The World of Islam, p. 97, صورة 49; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166. p. 170, fig. 131; İdem. "Die Metallarbeiten..." Meister werke, Taf. 140; İdem. "Die Metallarbeiten ..." Kunst und Kunst Handwerk, p. 508; Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 392 - 394; RCEA, no 4491; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 289; Sceratto, U. op. cit., p. 89 - 90.

(492) Env. no. 91 - 1952 المراية رقم.

(493) Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 394, fig. 199; Survey, vol. XII, Pl. 1301 B.

"وهناك مجموعة من المرايا المزخرفة بالرموز والإشارات الفلكية، نعتقد أن الجزء الأعظم منها قد صنع فى المنطقة الخاصة بالأرتوقيين (جنوب شرق الأناضول) حتى وإن كانت تعود إلى إيران، وسوف نعود إلى تناولها فى القسم الخاص بتحف سلاجقة الأناضول".

٦- الأطباق: لوحات الزينة

توجد أطباق ولوحات برونزية صنعت بأسلوب الصب مزخرفة برسوم ونقوش محفورة أو نقوش بارزة فوقها، تعود إلى العصر السلجوقي. هذه التحف قريبة من ناحية القوالب والأشكال أو من ناحية التقنيات المستخدمة من المرايا السلجوقية، ولكن لما كانت أثقل كثيرا من المرايا، فلم تتضح بعد المهام أو الوظائف التى كانت تستخدم فيها. من هذه التحف نموذج موجود ضمن مجموعة ديموته، ونعتقد أنه يعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري. فوق هذا الطبق تكوينة زخرفية جمالية هى "بهرام گور وآزاده" التى نعرفها من الأطباق الفضية الخاصـــة بالعصور الإسلامية المبكرة (صورة ٩١). ويطرح ر. هراري، إمكانية أن تكون هذه اللوحات السلجوقية، الأثقل من المرايا، قد صنعت بهدف تزيين العروش السلجوقية المصمطة الكبيرة، أو زخرفة أبواب قاعات العرش الواسعة[٤٩٤].

---

(494) انظر Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2484, dipnot 2 :و vol. XII, P1. 1300 A.



صـــورة ٩١

وفوق طبق آخر، مزخرف بطراز الحفر، وموجود فى متحف آنغواندت كونست "Angewandte Kunst" فى فيينا، أمير سلچوقى نمطى قد صور وهو جالس متربعا فوق عرشه، (صورة ٩٢) [٤٩٥]. وحيث إن هذه التحفة الرائعة قد زخرفت بموضوع ملوكي، مثل الطبق المزخرف بتكوينة "بهرام گور وآزاده"، فإنها إن لم تكن من الأطباق السلچوقية، فإنها على أقل تقدير قد صنعت لكى تزدان بها قاعات العرش، أو تزخرف وتطعم بها أبواب قاعات العرش السلطاني.

---

[495] (أدين بالشكل لإدارة المتحف التى منحتنى الإذن بنشر صورة هذا الأثر).

"وهناك أيضا أطباق برونزية مزخرفة بموضوعات ملوكية، ترجع إلى العصر السلچوقى ضمن محتويات متاحف اللوفر، وبرلين الغربية، ونيكده، ومجموعة هـ. قوجه باش فى إستانبول. هذه التحف التى نعتقد أنها صنعت فى الأناضول، ومن إبداعات الصناع الأتراك، سوف ندرسها فى الجزء الذى نعرف فيه بالتحف السلچوقية الأناضولية".



صـــــورة ٩٢

الهواوين:

توجد أعداد كبيرة من الهواوين البرونزية المصنوعة بطريقة الصب، ترجع إلى العصر السلجوقي، ضمن مجموعات شتى الدول، وبعض هذه التحف التى تعود إلى القرون ١١، ١٢، ١٣ الميلادية أى ٥ و٦ و٧ الهجرية ذات شكل أسطواني، وبعضها سداسى أو ثمانى أو حتى له عشرة أضلاع.

ولما كانت هذه الهواوين قد وجد قسم منها فى إيران، وقسم فى بلاد ما وراء النهر، وقسم آخر فى منطقة الجزيرة، وقسم فى منطقة الأناضول، فذلك يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هواوين هذا العصر لابد أنها صبت فى ورش ومصانع المناطق التى ظهرت بها كالمرايا تماما.

ومن الهواوين الكثيرة التى بقيت حتى يومنا، والتى نعتقد أنها تعود إلى فترات مبكرة إلى حد ما، نموذج أسطوانى الشكل، مزخرف بأسلوب الحفر موجود فى متحف آنغواندت كونست بڤيينا (صورة ٩٣، أ.ب) [٤٩٦]. هذه التحفة المزخرف سطحها، بأفاريز خط كوفي، ورسوم حيوانات راكضة، قد تم تأريخها من قبل متحف ڤيينا بالقرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث أوالرابع الهجري. ولما كان هذا الهاون قد غطيت أرضيته بزخرفة التنقيط، وفضلا عن وجود شكل أبو الهول فيما بين الأشكال والرسوم الحيوانية الأخرى، يجعلنا نشير إلى احتمال أن يرجع هذا الهاون إلى نهاية القرن العاشر، بل وإلى مطلع القرن الحادى عشر وليس إلى القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري[*]. كما أن وجود رسوم الحيوانات التى تطارد بعضها فوق الهاون قد ازدانت وزينت بالنقط، وخطوط الوشم، يجعلنا نفكر فى أنها قد سبكت، وصبت فى مصانع مناطق قريبة من أواسط آسيا، وأن نماذج منها قد صنعت فى ورش ببلاد ما وراء النهر. وقد أوضحت الدكتورة آمال أسين أن أجسام الحيوانات المبرقشة مثل النمر والنسـر والتنين، والخيـل، والكركدن

---

(496) أدين بالشكر لإدارة المتحف التى أعطتنى صورة هذا الهاون وسمحت بنشرها..

(*) تجدر الإشارة إلى أن أقدم نموذج لاستخدام شكل أبو الهول فى الزخرفة، وملء أرضية التحف الفنية بالتنقيط والوشم فى الفنون المعدنية الإسلامية، يرجع إلى النصف الثانى من القرن العاشر الميلادي، الرابع الهجري، وأنها مشربيات ذهبية وفضية إيرانية (انظر صورة ٢٩ ورسم ٣٢).





صـــورة ٩٣ a , b

والتى تسمى الحيوانات المخططة أو "المخلوقات المتداخلة الألوان" تحمل مفاهيم طلسمية أى سحرية[٤٩٧]. وفى اعتقادنا أن هاون متحف ڤيينا، الذى يعتبر رائدا للهواوين السلچوقية، هناك احتمال كبير أنه نموذج يرجع إلى العصر القراخانى صنع فيما وراء النهر.

إن الهواوين السلچوقية ذات الأذنين على شكل حلقات، هى بصفة عامة مزدانة برءوس حيوانية (وأحيانا رأس إنسان) مصنوعة من مواد ذائبة تتشكل بالحرارة، أو بحدوات كبيرة على شاكلة لوزات متبادلة. وتوجد فوق سطوح وأبدان بعض النماذج، إلى جانب الزخرفة البلاستيكية، تكوينات زخرفية ذات رسوم هيكلية أو نباتية قد نقشت بأسلوب الحفر (صورة ٩٤ أ- ب، ٩٥ أ- ب، ٩٦). ومن المؤكد أن الهواوين السلچوقية كانت تستخدم من قبل رجال الطب فى دق وسحق الأدوية جنبا إلى جنب مع البهارات والتوابل[٤٩٨] فى البيوت.

---

(497) انظر : Esin, E. "The Hunter Prince...", op. cit., p. 22 - 23.

(498) عن الهاونات السلچوقية الموزعة على مجموعات الدول المختلفة انظر: Barrett, D. op. cit., p. 8. صورة 2 b; Dimand, M. "Recent Accessions in the Near Earstern Collections", op. cit., ص. 83; İdem. Handbook, p. 137, fig. 79; Fehérvâri, G. Keir Collection, Kat. no. 88, P1. 28 c; Grabar, O. Persian Art, p. 55, صورة 30 و 32; Harari, R. op. cit., vol. VI, ص 2485 و. vol. XII, P1. 1279, 1280, 1281; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166, fig. 129; İdem. "Ein Persischer Bronzemörser", Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburstag, Hamburg, 1959, p. 32 - 43; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 19, صورة 18; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 433; Pal, P. op. cit., Kat. no 301; Pugachenkova-Rempel. op. cit., صورة 243; The Arts of Islam, Kat. no 181. İnsan başıyla süslü

"وسنتناول الهواوين السلچوقية الموجودة فى متاحف قونية وأنقرة وإستانبول عند التعريف بالتحف الموجودة فى تركيا".



صـــورة ٩٤ a , b

---

havanın صورة (a 95 أتقدم بالشكر لإدارة متحف ڤيينا الذى مكننى من نشر صورة ٩٥، للهاون المزخرف برأس حيوان.



صـــورة ٩٥ a , b



صـــورة ٩٦

٨- الأواني: باقراج:

من بين التحف المعدنية السلجوقية أيضا مجموعة من الأوانى ذات البدن الدائري، وقد صنعت بتقنية سبك المعادن وصبها (صورة ٩٧، ٩٨). ولما كان داخل هذه الأوانى لم يبيض بالقصدير فإنها بذلك لم تكن تستخدم كآنية طعام. بل من المحتمل أنها كانت تستخدم كآنية مياه، وأنها كانت تستخدم فى الحمامات السلجوقية. ويلفت ر. هرارى النظر إلى أن إحدى المخطوطات المؤرخة بسنة ٩٠٠هـ = ١٤٩٤م، فى إحدى صور منمنماتها التى تجسد مشهدا فى الحمام، إناء دائرى البدن يشبه إلى حد كبير الآنية والأسطال السلجوقية[٤٩٩]. تتراوح ارتفاعات بدن الآنية السلجوقية ما بين ١٥ ← ٢١سم ،

---

[499] انظر : Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2484 - 2485, dipnot 1.

وهذا يدعم وجهة نظرنا فى أنها كانت تستخدم كأسطال لحمل المياه، وفى إحدى المنياتورات أى المنمنمات (الإيرانية التى تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي/ التاسع الهجري، ترى هذه الأوانى مستخدمة كآنية للصابون ولوف الحمام (كانت هناك آنية دائرية البدن، مصنوعة من المعدن تستخدم فى الأناضول حتى عهد قريب كآنية للصابون والليف).

ومن الأوانى السلچوقية الإيرانية، ما يكون بدنها كرويا فوق قوائم مرتفعة وأبدانها تميل إلى الاتساع بعض الشيء كلما انحدرت إلى أسفل. وهذه النماذج توضع وهى جالسة دائما على قواعدها. ويعتقد "أتينجهاوزن "Ettinghausen" أن الأوانى الخالية من القوائم بدأت صناعتها اعتبارا من القرن الحادى عشر/ الخامس الهجري، أما النماذج الكروية البدن، وذات الأقدام فقد بدأت فى الظهور اعتبارا من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري(٥٠٠).

يزخرف سطح الآنية السلچوقية الإيرانية، برسوم حيوانية أسطورية وخرافية مثل أبو الهول والغرفين، وقد استقرت داخل ميداليات، وأفاريز خطية، وموتيفات نباتية وقد تم تنفيذها بتقنية الحفر. ونماذج الأوانى السلچوقية الإيرانية التى تطبق تقنية الحفر فى نقشها موجودة فى متحف الهرميتاج، ومتحف الفنون الديكورية،


صورة ٩٧

---

(500) انظر: Ettinghausen, R. “The Bobrinski Kettle”, op. cit., p. 206.

ومتحف فنون سانت لويس، ومتحف كونتى فى لوس أنجلوس، وضمن مجموعات ستورا، وهرارى القاهرة، وهيرامانييك فى أمريكا[٥٠١]. ولو وضعنا أمام أعيننا "إناء بوبرنسكى" (انظر حاشية ٣٥١) من نتاج هراة سنة ٥٥٩هـ / ١١٦٣م)، والذى يعتبر من الشكل نفسه، ولكن زخرفته كانت تتم بالترصيع بدلا من الحفر، لاتضح لنا أن هذه الأوانى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، وأنها تعود إلى منطقة خراسان.



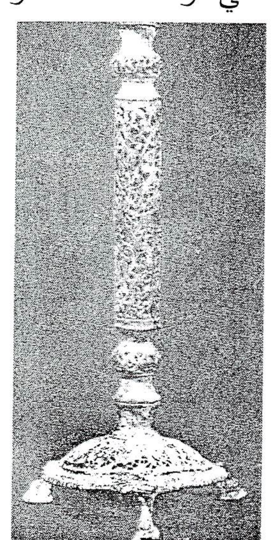
صـــورة ٩٨

---

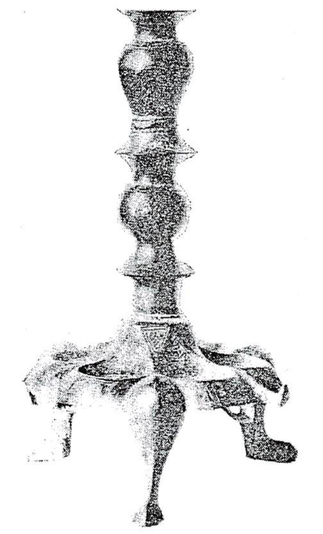
(501) عن الباكراج البرونزى السلجوقى الإيرانى المزخرف بأسلوب الحفر؛ انظر: Fehérvâri, G. Keir Collection, Kat. no. 91, P1. 30 b; Grabar, O. Persian Art, p. 52, صور 22 - 23; Harari, R. op. cit., vol. XII, P1. 1291 - 1292; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 21, صورة 20; Pal, P. op. cit., Kat. no. 300; The St. Louis Art Museum. Handbook of the Collections, p. 327.

٩- الشمعدانات:

توجد ضمن التحف الفنية المعدنية التى تعود إلى العهد السلجوقى وتنسب إلى شرق إيران مجموعة من الشمعدانات؛ ذات أبدان طويلة رفيعة كالعمدان، مثبتة على قواعد شبه قبة منبسطة فوق ثلاثة قوائم كالأقدام، بعضها أسطوانى البدن، والآخر ذو عقد كالقصبة الهوائية. وهذا النوع تكون زخرفته بأسلوب التخريم بشكل عام (صورة ٩٩)، ولكن هناك نماذج مصمتة وتمت زخرفتها بتكنيك الحفر، ترتبط بالمجموعة نفسها من ناحية الشكل أى الفورم (صورة ١٠٠). والشمعدانات المزخرفة بالنقش المخرم، مثلها مثل المباخر التى على شاكلة حيوانية وطبقت نفس أسلوب الزخرفة، مؤرخة بنهايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى أو بدايات الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. ونماذج الشمعدانات ذات البدن الطويل الرفيع كالعامود والمزخرفة بالحفر أو التخريم، موجودة فى معهد الفنون الجميلة فى ديترويت، والمتحف البريطاني، ومتحف اللوفر، ومتحف الفنون الجميلة فى بوسطن وضمن



صورة ٩٩



صورة ١٠٠

مجموعات رابينيو Rabenou، وت. ل. جاكس، ورهيرامانييك [٥٠٢]. وقسم من هذه القطع التى تتراوح أطوالها ما بين ٤٥ و ٧٢ سنتيمترا تستخدم كشمعدانات، وقطع القسم الآخر اتضح أنها كانت تستخدم كقوائم توضع فوقها الصواني، ففى المنياتور أى المنمنمة الموجودة فى مخطوطة ديوسكريدس "Dioscorides" المؤرخة بسنة ٦١٩هـ = ١٢٢٢م نرى فيها طرازا من القوائم وقد وضعت فوقها صينية [٥٠٣].

وبين الشمعدانات البرونزية المصنوعة بأسلوب سبك المعدن وصبه والتى تنسب إلى سلاجقة إيران توجد شمعدانات قريبة كل القرب فى المقاييس والقوالب من شمعدان السلطان سنجر الفضى والمؤرخ بسنة ٥٣٢هـ / ١١٣٧م (انظر صورة ٦١). هذه الشمعدانات ترقق وترفع فى

---

(502) Detroit انظر: عن نموذج Ağaoğlu, M. "A Bronze Candlestick of the 13 th Century", Bulletin of the Detroit Institute of Arts, XI, (1930), p. 84 - 86; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 172 - 173, صورة 134; Sceratto, U. op. cit., صورة 28. وعن النموذج الموجود فى المتحف انظر: Barrett, D. op. cit., صورة 3. Louvre, Boston Fine Arts ve T. L. Jacks وعن النماذج الموجودة فى مجموعات Survey, vol. XII, P1. 1283 A, Pl. 1284 A و B. Heeramaneek ve Rabenou انظر: وعن نموذج مجموعة انظر: Grabar, O. Persian Art, p. 51, صور 36, 38, 41; Survey, vol. XII, P1. 1294.

(503) انظر عن المنمنمات المتعلقة: Harari, R. op. cit., vol VI. ص 2484; . Martin F. R. Miniature Paintings of Persia, India and Turkey, vol. II, London, 1912, P1. 7. Tepsi انظر: عن النماذج التى يتضح أنها استخدمت كقوائم للصواني: Davids Samling, Kat. p. 85; Grabar, O. Persian Art, صورة 36 و 41; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 97.

وسط الأجزاء التى تمثل القاعدة، ثم تتجه إلى الاتساع كلما اتجهنا إلى أعلى، وقبيل الأكتاف تستقر أماكن تقوية. وأجزاء الرأس فى هذه القطع المعدنية النادرة، والتى تكون فى شكل أسطواني، هى والعنق المنبثق من وسط دعامة التقوية تكونان تكرارا لنفس شكل وقالب القاعدة. والنماذج المزخرفة بطراز التخريم أو الحفر من مجموعة الشمعدانات هذه المؤرخة بالقرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين/ السادس والسابع الهجريين موجودة ضمن مجموعة كيير فى لندن والهيرامانييك فى أمريكا[٥٠٤].

١٠ – القناديل والمشكاوات:

التحف الفنية المعدنية التى تزدان بها متاحف العالم والمجموعات الخاصة؛ تشمل بين جنباتها أنواعا شتى من القناديل والمشكاوات؛ فهناك قناديل تعود إلى العصر السلجوقى الإيرانى مصنوعة بطريقة السبك والصب، ومزخرفة بأسلوب التطعيم أو التكفيت أو الحفر أو التخريم. وهى قناديل مناضد ذات قوائم وأقدام، كما أن هناك قناديل تعلق، مصنوعة من ألواح معدنية رقيقة بتقنية الطرق، وزخارفها ونقوشها بأسلوب التخريم، وهذه القناديل موجودة فى المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة[63*].

والنماذج المتاحة من قناديل المناضد ذات الأقدام، والمصنوعة بطريقة السبك والصب، وفوقها نقوش وزخارف بطرز الحفر أو التخريم أو بهياكل حيوانية صغيرة موجودة فى متاحف كلونى "Cluny" (صورة ١٠١)

---

(504) انظر عن الشمعدانات السلجوقية الإيرانية فى هذه المجموعة Fehérári, G. Keir Collection, Kat. no. 100 - 101, P1. a-b; Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 34و43.

واللوفر، وضمن مجموعة ت. ل. جاكس T. L. Jacks فى أمريكا (٥٠٥).
وهـذه التـحف مـؤرخـة بالقرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين.



صـورة ١٠١

أشرنا من قبل؛ فى القسم الذى تناولنا فيه التحف المعدنية الإسلامية المبكرة بالدراسة، إلى أن الحفريات التى تمت فى مدينة الرى سنة ١٩٣٦م = ١٣٥٥هـ قد أخرجت قطعا وشظايا قناديل مزخرفة بطراز التخريم، ومصنوعة بتقنية الصب، وتعود إلى العصور الإسلامية المبكرة وإلى العصر السلجوقي، وأوضحنا أن هذه البقايا والقطع موجودة فى معهد الفنون

---

(505) وانظر عن القناديل التى توضع على مائدة ذات قوائم صنعت بالصب وترجع إلى سلاجقة إيران:

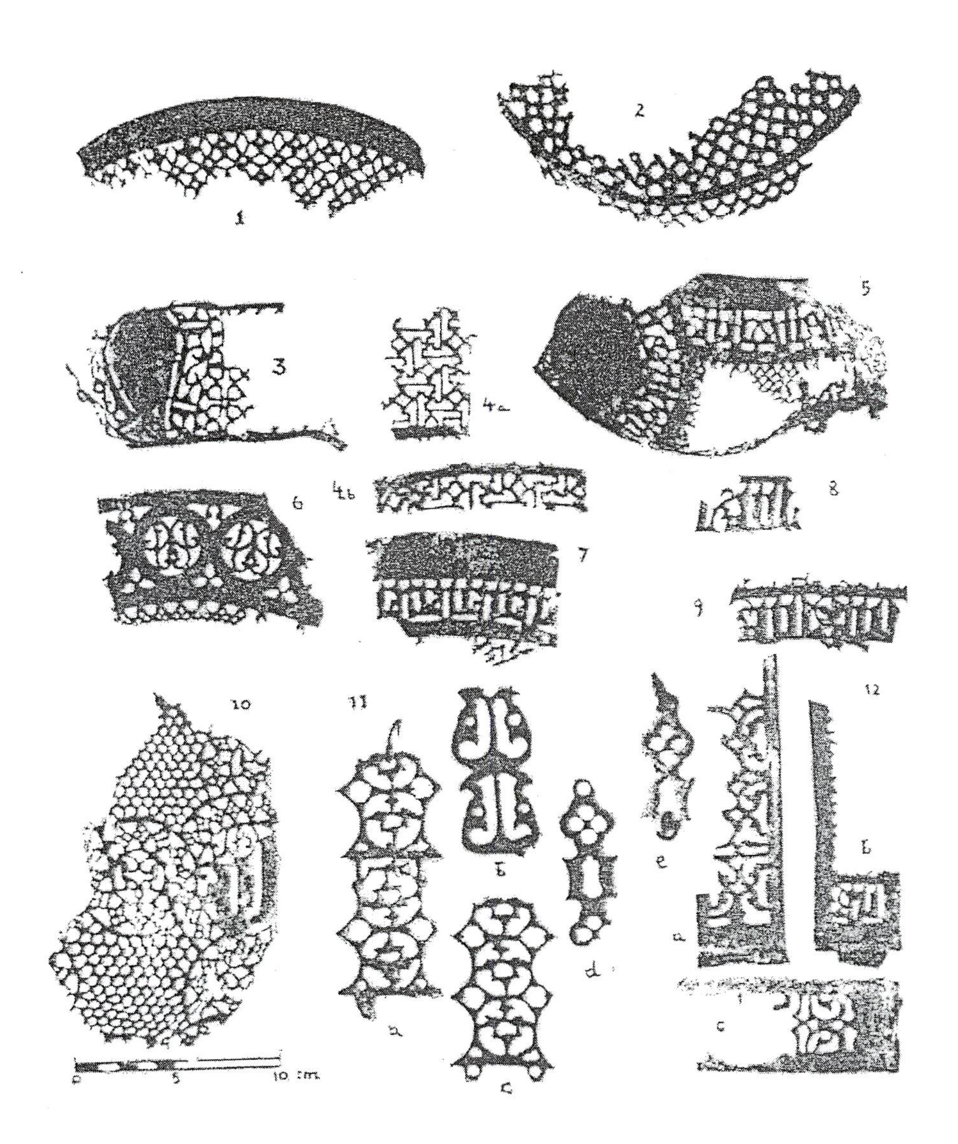
Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2486 و vol. XII, P1. 1283 B و 1287 A; Melikian-Chirvani, A. s Le Bronze Iranien, p. 15. صورة 14.

بشيكـــاغو. (انظر حاشية رقم ٣٢٩). ولكن بعض هذه الشظايا من القطع التى تظهـــر تشابها كبيرا مع قناديل العصر الإسلامى المبكر المؤرخة بنهايات القرن التاسع، وبدايات العاشر الميلاديين أى الثالث والرابع الهجريين من ناحية الموتيفات والقوالب والتقنية، يتضح من خصوصيات وشخصية الخطوط المستخدمة فى كتاباتها أنها تعود إلى العصر السلجوقي، وأن بعض قطع القناديل وتؤرخ بنهاية القرن الحادى عشر "الخامس الهجري" وأن بعضها أيضا يؤرخ بالقرن الثـــانى عشـــر الميلادى / السادس الهجري. (صورة ١٠٢) (٥٠٦).

---

(506) انظر: عن نماذج وأشكال القناديل المؤرخة بالقرنين ١١ و ١٢ والمستخرجة من حفريات مدينة الرى:

Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-V", op. cit., p. 222 - 223, P1. XIII.



صـــورة ١٠٢

تحف النحاس الأصفر أو البرونز المزخرفة بأسلوب التكفيت، والمصنوعة بتقنية الطرق، أو الصب المدرسة الثانية: (مدرسة خراسان)

إن طرز زخرفة المعادن بالتطعيم فى الفنون الإسلامية قد جربت لأول مرة فى خراسان فى العصور الإسلامية المبكرة. وقد أوضحنا سابقا استخدام تطعيم النحاس بشكل متناثر فوق بضعة أباريق برونزية ذات أبدان كمثرية مؤرخة فى القرن التاسع أو العاشر الميلادي/ الثالث أو الرابع الهجري.

وقد أظهرت تقنية التطعيم تطورا كبيرا ومفاجئا، فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. هذه التقنية التى وفدت من إيران إلى أرض الجزيرة فى بداية القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري؛ لم تمض سوى فترة قصيرة حتى انتشرت فى كل دول الشرق الأدنى الإسلامية.

إن أسلوب التطعيم قد طبق فى بادئ الأمر على التحف البرونزية المصنعة بالسبك والصب، واستخدم ورق الفضة والنحاس فى الترصيع، واعتبارا من نهايات القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى تم ترجيح

سبائك النحاس الأصفر الفاتح على اللون البرونزى فى التحف التى ستزخرف بأسلوب التطعيم هذا. ومنذ بداية النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، وأخذ تطعيم النحاس فى التراجع، حتى أفسح مجاله تماما للترصيع بالذهب فيما بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.

إن الجزء الأعظم من التحف السلجوقية المزخرفة بأسلوب التطعيم عليها أفاريز كتابية. وقد أوضحنا سابقا أن هذه الكتابات – أحيانا – ما تحتوى على معلومات عن أصل التحفة. والنماذج التى تحتوى على تاريخ واسم المدينة كثيرا ما تساعد أفضل المساعدة فى تأريخ وتحديد منشأ النماذج الأخرى التى تشبهها أو التى لا تحتوى كتاباتها على معلومات من أى نوع متعلقة بالتحفة. وسنتعرف على التحف المؤرخ معظمها، والمرتبطة بمدرسة خراسان متبعين فى ذلك تتبعا "كرونولوجيا" أى تاريخيا.

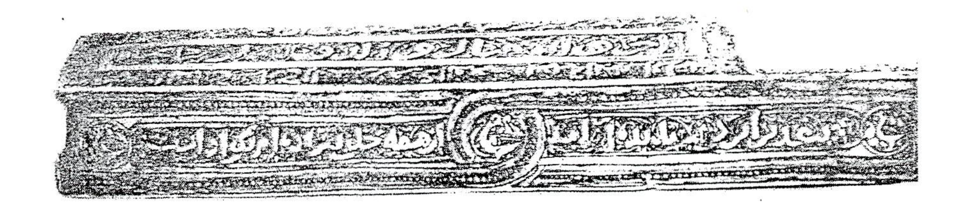
المقلمة:

إن أقدم تحفة مؤرخة بين التحف السلجوقية المزخرفة بأسلوب التطعيم أى التكفيت، هى مقلمة برونزية، توضح كتاباتها أنها مصنوعة فى سنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م وموجودة فى متحف الهرميتاج بلننجراد (صورة ١٠٣) [٥٠٧].

---

[507] انظر: Barrett, D. op. cit., p. 8; İdem. "Islamic Art of Persia", The Legacy of Persia, Oxford, 1953, p. 126; Giuzalian, L. T. "Bronzovi Kalemdan 1148", Pamyatniki epokhi Rustaveli, Leningrad, 1938, p. 217 - 226; İdem. "The Bronze Qalamdan 542/1148 from the Hermitage Collection", Ars Orientalis, vol.= = VII, (1968), p. 95 - 119; Grabar, O. "The Visual Arts 1050 -

ومع أن الكتابة الموجودة فوق هذه المقلمة لم توضح المدينة أو المنطقة التى صنعت فيها، إلا أن كون جزء من هذه الكتابة مكتوبا باللغة الفارسية، يؤكد بشكل قاطع انتساب هذه التحفة إلى إيران. وهذا يذكرنا بالكتابة الموجودة فى إناء بوبرنسكى المعروف بصنعه فى مدينة هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، وتشابه الميداليات الموجودة فى زخارف كلتا التحفتين، والتشـابه الكبير، بل - يمكن القول التطابق - الموجود بين رسوم الطيور التى تنظر إلى الخلف والتى استقرت داخل هذه الميداليات، كل هذه إشارات إلى إمكانية أن تكون المقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م إن لم تكن قد صنعت فى هراة نفسها، فإنها على الأقل قد أنتجت فى إحدى اتوليهات منطقة خراسان.



صـــورة ١٠٣

والمقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م، أبعادها؛ ١٩ × ٣,٥ × ٢,٥سم وقد صبت كقطعة واحدة. وهى تحفة برونزية، خصص جزء فى داخلها لوضع حقة للحبر. وفوق الأرضية المغطاة بالتوريقات والتفريعات النباتية، استقرت أفاريز الخط الكوفى والنسخ، وفى وسط الكتابة ميداليات صغيرة داخلها رسوم طيور متطابقة. هذه التحفة المزخرفة بهذا الشكل، قد

1350", The Cambridge History of Iran, V, (1968), p. 643; Sceratto, U. op. cit., p. 59.

كفتت خطوطها فقط بأوراق الفضة والنحاس، أما الزخارف الأخرى فقد تمت بتكنيك الحفر.

الكتابة الموجودة عليها هى أمنيات بالسعادة، والنجاح، والشهرة لصاحب المقلمة. وتبين هذه الكتابة أيضا أن صاحبها هو (على بن يوسف بن عثمان الحاج) وأن الصانع الذى صنع المقلمة هو (عمر بن الفضل بن يوسف البيـــاع). وكما ســبقت الإشــارة، فإن كلمة (البيـــاع) التى تعنى "التـــاجر" أو "السمسار" هى لقب أو صفة يستخدمها هؤلاء الذين يعملون بالتجارة (انظر حاشــية ٣٦٥)، ومن ثم فإن صـــانع التحفة (عمر بن الفضـــل بن يوسف) أو صاحب المقلمة الذى يحمل نفس اسم عائلة الصانع (على بن يوسف) فكلاهما كما هو واضح من طبقة التجار. وكذلك، فإن تكرار اسم الصانع، إلى جانب اسم صاحب المقلمة عدة مرات، جنبا إلى جنب فوق بدن المقلمة؛ فهذا يدل على أن كلا الشخصين ينتمى إلى طبقة أو تنظيم اجتماعى واحد. وإن ميداليات الطيور، التى حشرت فيما بين خرطوشات الكتابة حشرا مما جعلها شبه متلاصقة فى زخرفة المقلمة، وصفوف الخرز المتراصة بشكل غير متقن، وبشكل متواز مشكلة إطارات لتلك الخرطوشات، كل هذا يوضح أن الصانع هاو، وأنه قد صنع تحفته لأحد أقربائه المقربين، وما الشكل الذى نفذها به إلا تدعيم لأعجميته وعدم حرفيته.

إن المقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـــ = ١١٤٨م، تحمل أهمية بالغة بين التحف السلجوقية الموجودة؛ وذلك لكونها أول نموذج مزخرف بتكنيك التكفيت المؤرخ، ولكونها أيضا؛ قد صنعت من قبل صانع هاو يعمل بالتجارة بنفسه وقد صنعها من أجل شخص آخر من طبقة التجار.

إناء بوبرنسكى:

ومن أروع الأمثلة المعروفة من التحف المعدنية المكفتة والتى ترجع إلى سلاجقة إيران، وتحمل تأريخا، إناء من البرونز ضمن مجموعة بوبرنسكى "Bobrinsky" بمتحف الهرميتاج. ويتضح من كتابته أنه صنع فى هراة سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م. وقد سبقت الإشارة إليه، وعرف باسم "إناء بوبرنسكى" (صورة رقم ١٠٤) [٥٠٨].

إن إناء بوبرنسكى المصبوب من البرونز، عبارة عن وعاء على قاعدة ذات بدن كروي. والبدن كله مزخرف بتكفيتات الفضة والنحاس. لقد قسم بدن الإناء بأشرطة أفقيــة، والأشرطة مترعة من داخلها بمناظر مستلهمة من الحياة، ومزدانة بـــ "الخطوط الشخوصية" والتى تشاهد على هذه التحفة لأول مرة فى الفنون الإسلامية. وبدايات ونهايات هذه الخطوط غير واضحة. ويحتوى الشريط الأعلى على كتابة استخدم فيها الخط "النسخ الحيوي" وتتكون حروفه من شخوص آدمية. وقد تخللت هذا الإفريز أربع ميداليات دائرية فى أربعة أماكن مختلفة. وداخل كل ميدالية يوجد رسم لشخص جالس متربعا بين تنينين متحفزين.

---

[508] انظر: Barrett, D. op. cit., p. 9; Dimand, M. Handbook, p. 139 -
140; Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 193 -
14; Harari, R. صورة208; Grube E. J. The World of Islam, p. 26,
vol. XII, Pl. 1308; Kühnel, E. وop. cit., vol. VI, p. 2489
136; RCEA, p. 40, no. 326; Sceratto, U. صورةKleinkunst, p. 175
11; Veselovsky, N. I. Geratsky صورةop. cit., p. 159 - 161,
bronzovy Kotelok, 559 goda gidzhry iz Sobraniya grafa A. A.
Bobrinskogo, St. Petersburg, 1910, Pl. V.

أما الإفريز الثاني؛ فيحتوى على رسوم لمناظر لهو وتسلية؛ عبارة عن شخوص تعزف على الساز الرباب، وبعضها يرفع الكئوس، وراقصات، ولاعبى أكروبات، وقد تراصوا جنبا إلى جنب داخل الميداليات الكبيرة، فوق هذه التحفة، مكونة أفاريز غير واضحة البداية والنهاية. وكانت هذه المناظر مألوفة فوق تحف العصر الإسلامى المبكر. ومما يلفت النظر وجود أشخاص يلعبون الطاولة بين الشخوص اللاهية.



صورة ١٠٤

وداخل الإفريز الثالث الذى جاء موقعه فى وسط الإناء بالضبط، تستقر كتابة قد كتبت بالخط الكوفى المضفر. وتحت هذه الخطوط؛ نرى فى الإفريز أو الشريط الرابع شخوص فرسان وقد اصطفوا وكأنهم متجهون نحو الحرب أو إلى الصيد.

أما داخل الشريط الخامس والأسفل، فقد لف بكتابة هى مزج بين خط "النسخ ذو الرءوس الآدمية" و"الخط المسكون" الذى يتماوج ويتجول بين الأشكال الحيوانية.

وأهم الكتابات التى تقدم معلومات متعلقة بإناء بوبرنسكى، الكتابة الموجودة على حافة فم الإناء. فمن هذه الكتابة(*64) التى كتب نصفها بالفارسية إلى جانب نصفها العربي، يتضح أن هذا الإناء، إلى جانب أنه قد

صنع فى مدينة هراة وسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م فقد صنع من أجل تاجر زنجانى "شمال غرب إيران" يسمى رشـيد الدين عزيز بن أبو الحسين. وكذلك يحمل اسم الصانع الذى صبه وهو محمد بن عبد الواحد، كما يعلمنا باسم النقاش الذى قام بأعمال الزخرفة وهو حاجب مسعود بن أحمد. وتوضح الكتابة الموجودة فوق هذا الإناء أنه طلب من قبل تاجر زنجاني، وأنه صنع فى مدينة هراة، وأن تحفا معدنية مزخرفة بتكنيك الترصيع قد تمت فى مدينة هراة، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الجغرافى العربى أبو زكريا القزويني، الذى كتب فى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى أن تحفا مزخرفة بأسلوب التطعيم قد صنعت فى هراة، وأن هذه الآثار قد أرسلت إلى مناطق خارج خراسان(٥٠٩).

إن وجود مناظر من حياة العظماء، والنبلاء، مثل الحفلات، والولائم، واللعب بالسيف، والصيد بالصقر أو الفهد أو مناظر العرش، واحتلال الألقاب التى تشبه الألقاب التى يستخدمها العظماء مكانا بين الكتابة، توضح للعيان بوضوح كامل أن طبقة ثرية كالتجار قد بدأت تحتل مكانها البارز فى المجتمع السلچوقى فيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. كما يوضح أن التجار فى ذلك العصر لم يعد اهتمامهم منحصرا فى الثروة وجمعها فقط، بل انتقل إلى حرصهم على امتلاك الألقاب والتحف الفنية أيضا.

توجد أيضا آنية أخرى مزخرفة بتكنيك التكفيت، كبيرة الشبه بإناء بوبرنسكى من ناحية القالب، ولكنها لا تحمل تأريخا فى كتاباتها هذه النماذج الموجودة فى المتحف البريطانى (صورة ١٠٥) والهرميتاج، والميتروپوليتان وضمن مجموعات كبيرة فى لندن، ومعرض فنون بالتيمورا والترس

---

(509) انظر: Kazvini, Kitab Athab Athar al-Bilad, (ed. F. Wüstenfeld), Göttingen, 1849, II, p. 322.

Baltimore Walters. مثلها مثل إناء بوبرنسكى من نتاج النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى/ السادس الهجرى وفى خراسان(٥١٠).



صـــــورة ١٠٥

---

(510) عن الأوانى الإيرانية الأخرى المزخرفة بتقنية التكفيت والتى تشبه إناء بوبرنسكى انظر:

Aslanapa, O. Turkish Art And Architecture, p. 284. Barrett, D. op. cit., صورة 10; Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle" op. cit., ص. 205 و 207, صورة 9; Fehérvári, G. op. cit., kat. no. 89, 90, 92, Pl. 29 a-c و Pl. 30 a, c; Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 53; Grube, E. The World of Islam, p. 76, صورة 42; Harari, R. op. cit., vol. XII, Pl. 1306 A, 1307; Marari, L. A. Islamic Metalworkers and their Works, p. 71, Pl. 10; Pinder-Wilson, R. H. "Two Persian Bronze Buckets", British Museum Quarterly, vol. XXIV, 1-2, (1961), p. 54-57; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 64; The Arts of Islam, Kat. no. 179.

إبريق تفليس:

وهناك تحفة أخرى مهمة جدا، مزخرفة بتكنيك التكفيت، توضح كتابتها بأنها صنعت على يد صانع من هراة، وتحمل تاريخا، وموجودة فى متحف تفليس. هذه التحفة عبارة عن إبريق من النحاس الأصفر مؤرخ بسنة ٥٧٧/٥٧٨هـ /١١٨١/١١٨٢م وقد صنع بطريقة الطرق[٥١١]. (لم أتمكن من الحصول على صورة هذا الإبريق، ولكن من المعروف أنه كبير الشبه بإبريق صورة رقم ١٠٦ الموجود فى متحف المتروبوليتان).

وبفضل الإبريق الموجود فى متحف تفليس، والذى صنع سنة ٥٧٧/ ٥٧٨هـ /٨١/١١٨٢م على يد الأسطى محمود بن محمد الهراتي، أمكن نسبة مجموعة من الأباريق المصنوعة من النحاس الأصفر، والتى تظهر تشابها كبيرا مع إبريق تفليس من ناحية المواد الخام، والقوالب والصنع، وتقنية الزخرفة وحتى الرسوم، ولكنها تخلو فى كتاباتها من ذكر تاريخ ومكان الصنع. تلك الأباريق أمكن نسبتها إلى خراسان، وتأريخها بنهاية القرن الثانى عشر، أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس والسابع الهجريين. هذه الأباريق التى تذكر أبدانها المضلعة بالمقابر السلجوقية، التى نرى على معظمها زخارف بلاستيكية على شكل تماثيل حيوانات؛ كالأسد والخطاف الأسطوري، أو طيور استقرت فوق الأباريق بأسلوب الزخرفة البارزة، هذه الأباريق تكاد تكون كلها من النحاس الأصفر.

---

(511) انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architec-tural forms in Seljuq Metalwork", op. cit., p. 93; Barrett, D. op. cit., p. 9; Dimand, M. Handbook, p. 141; Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 196; Giuzalian, L. T. "Bronzovoi Kufshin 1182", (The Bronze Jug of 1182), Pamyatniki epokhi Rustaveli, (The Monuments of the Epoch of Ruztaveli), Leningrad, 1938, p. 227 - 236, Pl. 29 - 30; Sceratto, U. op. cit., p. 64.

في القسم الذى تناولنا فيه التحف المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر، تعرفنا على مشربية فضية من أعمال خراسان، ومزخرفة برءوس طيور بارزة على بدنها، وأوضحنا أن هذه التحفة، هى رائدة، ومقدمة لشمعدانات وأباريق العصر السلچوقى المزخرفة بالتماثيل الحيـــوانية (انظر شكل ٣٢ وحاشية ٢٧٩). أما الزخارف الهيكلية البارزة، فها هى نطالعها بشكل أكثر نموا وتطورا فوق مجموعة من أباريق النحاس الأصفر التى صنعت فى خراسان فى العصر السلچوقي.

ربط م. آغا أوغلو بين الأباريق الخراسانية ذات الأبدان الأسطوانية التى تتسع قليلا كلما اتجهت إلى أعلى، والتى زخرفت سطوحها بأضلاع عمودية محفورة، وبين الأباريق القراخانية والسلچوقية الصنع، وقد قسم تلك التحف المزخرفة سطوحها بالحفر والنقر أو الأضلاع إلى أربع مجموعات من ناحية أشكالها: [٥١٢]

المجموعة الأولى:

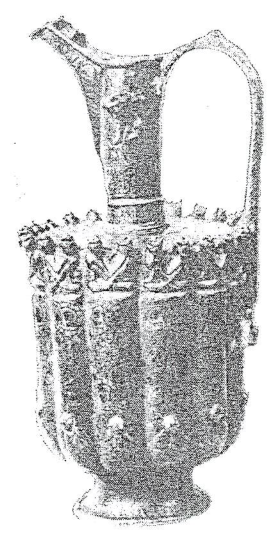
الإبريق المؤرخ بسنة ٥٧٧/ ٥٧٨هــ = ١١٨١/ ١١٨٢م والموجود فى متحف تفليس، وهو مرتبط بأباريق المجموعة الأولى ذات الأبدان الأسطوانية والمزخرفة بحفريات مقعرة. وقد أوضح آغا أوغلو أن الحفريات المقعرة الموجودة فوق هذه التحفة تشبه الحفر المزخرف به بدن تربة ميل رادقان ١٢٠٥م = ٦٠٢هــ[٥١٣] من آثار العهد السلچوقى فى خراسان، ومنارة جامع

---

(512) انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural Forms...", op. cit., p. 93 - 97.

(513) عن منارة جامع جار قورغان فى ترمز؛ انظر: Aslanapa, O. Türk Sanatı, I, İstanbul, 1972, p. 24, صور 36 - 37.

جار قورغان (١١٠٨م = ٥٠٢هـ) (٥١٤) من أعمال العصر القراخانى فى "ترمز". وعلاوة على ذلك، فسطح الإبريق المؤرخ بسنة ٥٧٧/ ٥٧٨هـ = ١١٨٢/٨١م قد ازدان بخطوط تنتهى هامات الحروف فيها برءوس آدمية، ورموز ملكية قد تمت بتكنيك التكفيت.



صــــورة ١٠٦

وهناك إبريقان آخران يشبهان إلى حد كبير الإبريق المؤرخ بسنة ٨١/ ١١٨٢ من ناحية تشكيل البدن، أو من ناحية الزخرفة. ورءوس أكتاف هذه التحف الموجودة فى متحف الميتروبوليتان (صورة ١٠٦) (٥١٥)، وفى المتحف البريطاني(٥١٦)، والمؤرخة ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، رءوسها مزخرفة بتماثيل طيور، أو بالخطاف الخرافي، أما الرقبة فمزخرفة بترصيعات على هيئة أسد، وفوق هذه الأباريق أيضا استقرت خطوط تنتهى هامات الحروف فيها برءوس آدمية، ورموز فلكية نقشت بورق الفضة والنحاس كما هو الحال على النموذج الموجود فى متحف تفليس.

---

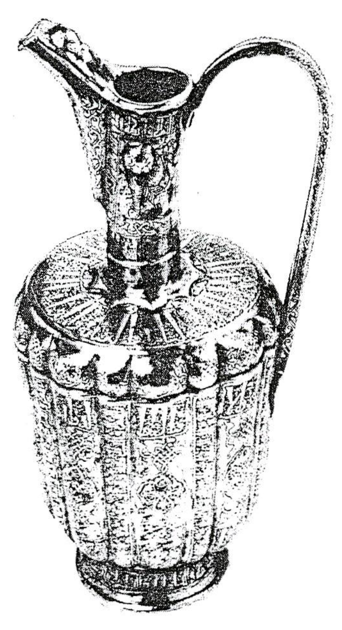
(514) عن تربة ميل رادقان؛ انظر: Ibid., p. 86 - 87, صور 133 - 134.

(515) Dimand, M. "Saljuk Bronzes from Khurasan", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, vol. IV - 3, (1965), p. 87 - 92; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 64, Pl. 61; Survey, vol. XII, Pl. 1322.

(516) Barrett, D. op. cit., p. 9 - 10, صور 6-7; Survey, vol. XII, Pl. 1325; The Arts of Islam, Kat. no. 188.

إن بدن الإبريق الموجود فى متحف الميتروبوليتان والخاص بمجموعة بييربونت مورغان "Pierpont Morgan" فى نيويورك، مُغطًّى بأفرع نباتية تَنْتَهِى هاماتها برءوس حيوانية، وعلى كل حفر مُقَعَّر استقر رمزُ بُرْجٍ من الأبراج الفلكية هو وكوكبه؛ فمثلاً برج الحَمَل، الذى يمثل كوكب المريخ، قد صور أحياناً على هيئة إنسان أمسك فى إحدى يديه سيفاً، وفى الأخرى رأساً مقطوعاً. وعلى هذا المنوال فالثور، فينوس يجلس فوق الثور، والجوزاء مع التنين برءوسه، والسرطان وقد التف حوله القمر برأس تنين من ناحيتيه.

وهناك نُموذج آخر يمكن إلحاقه بأباريق المجموعة الأولى المزخرفة بأضلاع مقعرة على أبدانها، موجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا. هذا الإبريق المؤرخ ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، سطحه أيضاً مزخرف بأضلاع مقعرة ولكن الفرق أن أحدهما سميك والآخر رفيع أو بتعبير آخر أحد الأضلاع أعرض من الآخر. (صورة ١٠٧)[٥١٧].



صورة ١٠٧

---

(517) أتقدم بوافر الشكر إلى إدارة المتحف التى وفَّرت لى صورة الإبريق رقم (Env. no. 592 - 1898)

(Crown Copyright. Victoria and Albert Museum).

المجموعة الثانية:

ازدانت أجسام أباريق المجموعة الثانية، التى تبدى تشابها كبيرا مع الآثار المعمارية، بالأضلاع المقطعية المثلثة، وكذلك بتجويفات محدبة. والنماذج المرتبطة بهذه المجموعة موجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية[٥١٨] ومتحف الفنون الجميلة فى كييف[٥١٩] وفى المتحف البريطاني[٥٢٠] وضمن جموعة كيير[٥٢١] وفى Modena Estense Galleria (صورة ١٠٨) [٥٢٢]. وقد وجد م. آغا أوغلو تشابها بينها وبين "قبة كيشمار" فى خراسان (منتصف القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري)[٥٢٣]. وبين منارة قطب فى دلهى (٥٩٦هـ = ١١٩٩م)[٥٢٤]. وفوق أكتاف الجزء الأعظم من أباريق هذه المجموعة المؤرخة فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى وبدايات القرن الثالث عشر/ السابع الهجرى استقرت تماثيل صغيرة للخطاف أو لطيور قد صنعت بطراز الزخرفة البارزة.

---

(518) انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural...", op. cit., p. 95, صورة 3; Dimand, M. Handbook, p. 140; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 351; Sarre, F. Erzeugnisse Islamischer Kunst, nr. 15.

(519) Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural...", op. cit., حاشية 16.

(520) Barrett, D. op. cit., p. 9; Survey, vol. XII, Pl. 1326.

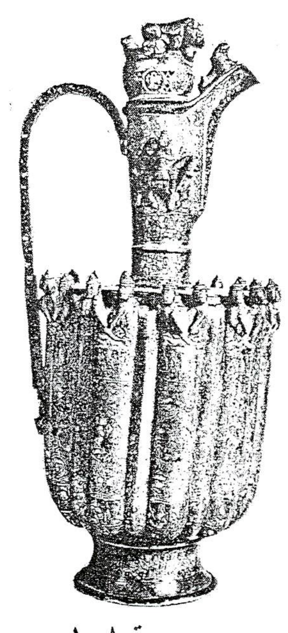
(521) Fehérvâri, G. Keir Collection, Kat. no. 53, Pl. 16.

(522) Sceratto, U. op. cit., p. 56 - 57 و 69, صور 24 - 26.

(523) İbid., p. 48, صورة 74.

(524) İbid., p. 84 - 85, صور 131 - 132.

إن عنق الإبريق الموجود فى "مودينا" مزخرف برسم فارس صياد ممسكا فى يده بشاهين، وقد نقش كتطعيم بارز، أما الصنبور وغطاء الصنبور الذى أخذ شكلا كرويا فقد زخرفها أيضا بتماثيل أسدية صغيرة. وفوق بدن هذا الإبريق زخارف عبارة عن أشرطة تحتوى على مناظر صيد، وطرب ومرح، تذكر بزخارف إناء بوبرنسكي، وقد تمت بأسلوب التطعيم، كما تستقر كتابة بخط النسخ المنتهى برءوس آدمية، والخط الكوفى المضفر فوق أبدان هذه الأباريق.



صـــورة ١٠٨

المجموعة الثالثة:

أباريق المجموعة الثالثة، التى تشبه الآثار المعمارية، عبارة عن نماذج تتكون أجسادها من اثنتى عشرة زاوية. وبعض هذه الأباريق يذكر بتربة مؤمنة خاتون (١١٦٨م= ٥٦٤هـ)[٥٢٥] الموجودة فى ناهجواند (شمال غرب إيران) وهو فى متحف قصر گليستان فى طهران[٥٢٦]، أما النماذج الموجودة فى متحف الهرميتاج (صورة ١٠٩) [٥٢٧]، فإن حوافها مستوية. أما حواف

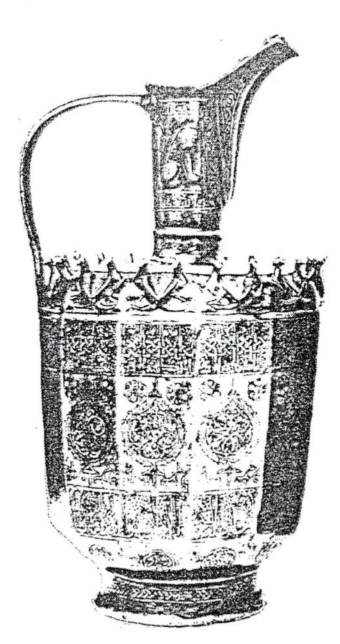
---

(525) Ashton, L. "Early Metalwork", Burlington Magazine, LVIII, (1931), p. 40; Survey Vol. XII, Pl. 1314.

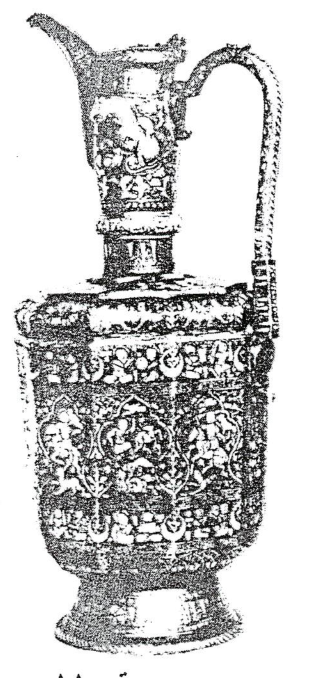
(526) Survey, vol. XII, Pl. 1323.

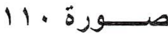
(527) عن النموذج الموجود فى اللوفر؛ انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 130; Survey, vol. XII. Pl. 1328.

نماذج الأباريق الموجودة فى اللوفر، ومتحف الفنون فى كليفلاند، [٥٢٨] وضمن مجموعة هومبرج (صورة رقم ١١٠)[٥٢٩] فمقعرة إلى حد ما.



صـــورة ١٠٩





صـــورة ١١٠

ومن الأفكار المطروحة؛ أن الأباريق التى تكون المجموعة الثالثة، صنعت باثنتى عشرة حافة رغبة فى أن تزخرف بإشارات ورموز البروج الفلكية الاثنى عشر[٥٣٠]. ولكن لما كان فيما بين أباريق خراسان، نماذج ذات اثنتى

---

(528) عن النموذج الموجود فى كليفلند، انظر: Baer, E. Sphinxes and Harpies, Pl. XIV, fig. 24.

(529) Survey, vol. XII, Pl. 1324.

(530) Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister", Jahrbush der Preussicshen Kunstsammlungen, 60, (1939). p. 15.

عشرة حافة، ولم تزخرف بالرموز والإشارات البروجية، أو مزخرفة بالإشارات الفلكية الاثنتى عشرة، دون أن تكون لها تلك الكنارات الاثنى عشر، فهذا ينفى ما جاء فى وجهة النظر هذه.

إن الزخارف التى تم صنعها بتكنيك التكفيت فى النماذج الموجودة ضمن مجموعة هومبرج من الأباريق بحوافها الاثنتى عشرة، توضح أنها تمت بأسلوب أكثر نضجا من زخارف الأباريق الأخرى. وفى اعتقادنا أن إبريق مجموعة هومبرج هو نموذج قد صنع فى أرض الجزيرة أو فى غرب إيران على يد أحد الصناع الذين هربوا من خراسان إلى المناطق الواقعة فى الغرب خلال الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، أو أنه من نتاج خراسان قبيل استيلاء المغول عليها سنة ٦١٩هـ = ١٢٢٢م.

المجموعة الرابعة:

إن أبدان أباريق المجموعة الرابعة التى تشبه الآثار المعمارية التى على شكل أسطوانى لم تزخرف بأضلاع أو مقعرات، بل تركت عادية. ففى النماذج الموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية، نجد أن تماثيل الطيور وهياكلها، المنفذة بأسلوب الزخرفة البارزة قد أخذت أماكنها على الكتف، فى حين نجد أن بدن الإبريق سلندرى عادي[٥٣١]. وقد شبه بقبة شاريار

---

(531) انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural...", op. cit., p. 96 - 97, صورة 7; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 416; Sarre, F. Erzeugnisse Islamischer Kunst, no 16.

أبو الفوارس (٤١٣هـ = ١٠٢٢م) [٥٣٢] فى لاژم وتربة جيهيل دختران (٤٤٨ = ١٠٥٦م) [٥٣٣] الموجودة فى دامغان.

إن كل أباريق النحاس الأصفر المزدانة بالتماثيل والهياكل الحيوانية الصغيرة، والتى تظهر تشابها كبيرا مع المعمارية من ناحية القوالب، كلها مكفتة بأوراق الفضة والنحاس، وفى زخارف أغلب هذه التحف قد استخدمت إشارات البروج الفلكية، ومناظر الصيد واللهو، والخطوط ذات الرءوس الآدمية، الوريدات السباعية الديسكات (انظر حاشية ٤٤٦) التى تعتبر علامة مميزة لخراسان وخاصة بها.

كما توجد شمعدانات مرتبطة بمجموعة الأباريق البرونزية الخراسانية مزخرفة بتقنيات الرويبوزييه والتكفيت ومصنوعة بتقنية الطرق. ونماذج هذه الشمعدانات المزدانة بهياكل طيور أو أسود قد رصت بجوار بعضها ، والتى تتكون أبدانها من أشكال قمعيـــة، ســداسية الأضـــلاع، وسباعية الروزيتات ورءوس الكتف - أحيانا سداسية الزوايا - موجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ١١١)[٥٣٤]. ومتحف ألبرت وفيكتوريا، (صورة ١١٢)[٥٣٥]. متحف اللوفـــر[٥٣٦]. ومعرض الفريـــر[٥٣٧]. والهرميتاج[٥٣٨]. هذه

---

(532) انظر: Ağaoğlu, M. "The Use of Architectural", op. cit., p. 96, صورة 8; Aslanapa, O. Türk Sanatı, I, p. 65.

(533) Aslanapa, O. op. cit., p. 64 - 65, صورة 98.

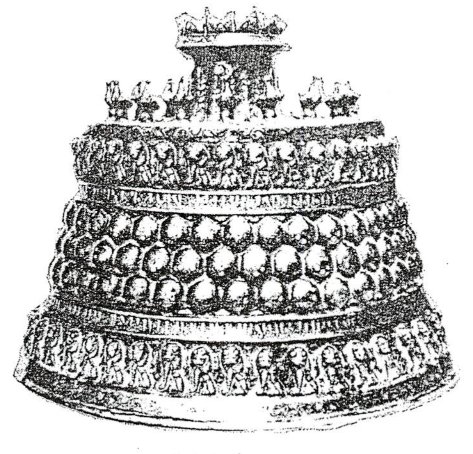
(534) Survey, vol. XII, Pl. 1321.

(535) أعترف بواجب الشكر لإدارة المتحف التى أمنت لى الحصول على صورة هذه الصورة؛

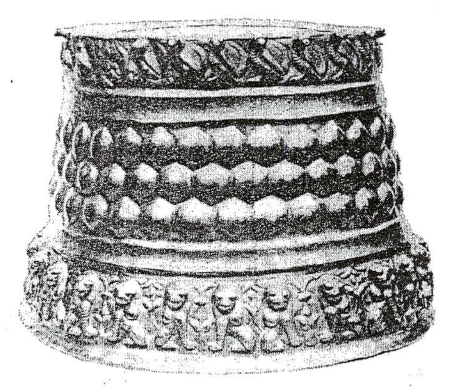
Crown Copyright, Victoria and Albert Museum.

(536) Arts de l'Islam, Kat. no. 131; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 175, صورة 137; Migeon, G. Manuel, II, p. 44, fig. 233; Sceratto, U. op. cit., p. 70.

المجموعة من الشمعدانات تنسب إلى خراسان فى نهايات القرن الثانى عشر أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.



صـــورة ١١١



صـــورة ١١٢

---

(537) Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 60.
(538) Dimand, M. Handbook, p. 140.

ونموذج آخر من التحف الخراسانية المؤرخة والمزخرفة بتكنيك التكفيت، هو إبريق برونزى مصنوع بتقنية الصب، كمثرى البدن وموجود فى متحف اللوفر. يتضح من الكتابة الموجودة فوق هذه التحفة التى يشبه القسم العلوى فيها قناديل روما الزيتية، أنها قد صنعت من أجل التاجر سليمان بن عثمان الناهجوانى سنة ٥٨٦هـ= ١١٩٠ميلادية (صورة ١١٣) [٥٣٩].

كما يوجد إبريقان برونزيان آخران، من القالب نفسه؛ أحدهما فى متحف الميتروبوليتان (صورة ١١٤) [٥٤٠]، والآخـر ضـمن مجمـوعة بيتل Peytel[٥٤١]. ويتضح من الكتابة الموجودة على نموذج الميتروبوليتان والذى يرجع إلى مجموعة "Moore" أن صاحب التحفة هو "الأديب طاهر بن عبد الرحمن بن على السيستاني" ومن كتابة إبريق بيتل نعلم أيضا أن صانع التحفة المزخرفة بأسلوب التطعيم هو الأسطى "على **الإصفاراييني**"[(65*)]

---

(539) Arts de l'Islam, Kat. no. 129; Dimand, M. Handbook, p. 141, fig. 83; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2488 و vol. XII, Pl. 1309 A; Migeon, G. L'Orient Musulman, vol. II. Pl. 23; RCEA, vol. IX, (1937), p. 171, no. 3444; Sceratto, U. op. cit., p. 53 و 62, صورة 14.

(540) Dimand, M. "A Persian Bronze Ewer of the 12th Century", Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXIX-2, (1934), p. 25; İdem. "Saljuk Bronzes from Khurasan", op. cit., p. 90-91; İdem. Handbook, p. 141, صورة 83; Sceratto, U. op. cit., p. 62; Survey, vol. XII, Pl. 1309 C.

(541) Dimand, M. Handbook, p. 141; RCEA, vol. IX. (1937), p. 260, no. 3585. Sceratto, U. op. cit., p. 62; Survey, vol. XII, Pl. 1309 D.

وهكذا، يتضح أن الأباريق ذات الأبدان الكمثرية، والصنابير التى على شاكلة قناديل الزيت الرومانية Roma تعود إلى نهايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، وترجع إلى منطقة خراسان أيضا.



صـــورة ١١٣

ومن بين الأباريق السلچوقية الإيرانية التى طبقت تكنيك التكفيت، عـــدد مـــن الأبـــاريق البرونزية ذات أبـــدان كرويـــة، وصـــنابير = "بزابيز" طويلة تشبه منقـــار الطيـــر (صـــورة ١١٥). وجـــسم هـــذه التحـــفة المـــوجودة فى متحف الميتروپوليتان قد صنع بالسبك وصـــب المعدن من ناحية، ومن ناحية أخرى مزخرف بشريط كتابى تذكارى بالخط الكوفى المتحرك والمصبوب، ومطعم بالفضة من مكان لآخـــر. ومن كتابة هذا الإبريق أيضا، لا نحصل علـــى أى معلومات سوى الأمنيات الطيبة لصـــاحبه، وأنه كأكثر الأباريق السلچوقية المزخرفة بتقنية التكفيت، يعود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادي، ويحتمل أنه يرجع إلى خراسان[٥٤٢].



صـــورة ١١٤

---

(542) Abu-l-Faraj al-'Ush, M. op. cit., p. 188 - 190; Sceratto, U. op. cit., p. 53, صورة 13.



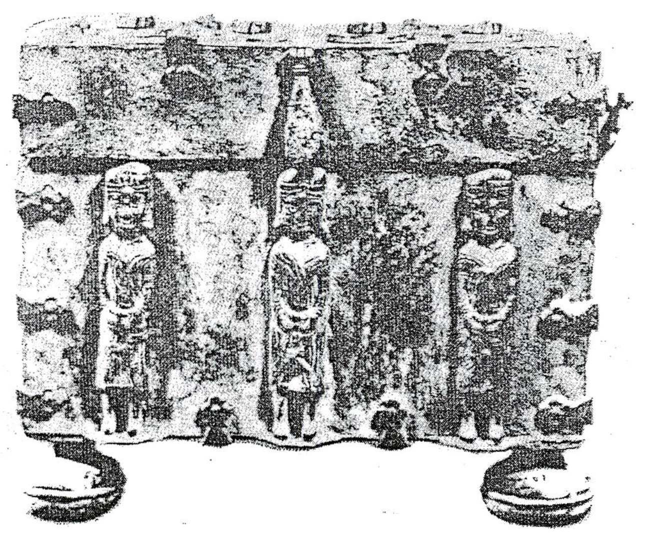
صـــورة ١١٥

العلب: الصناديق

وهناك تحفة سلجوقية إيرانية أخرى، مزخرفة بتكنيك التكفيت، وعليها تاريخ، كانت سابقا ضمن مجموعة ستورا Stora ولكنها الآن موجودة ضمن مجموعة إ. جاكسون هولمز، وهى علبة برونزية مؤرخة بسنة ٥٩٤هـ= ١١٩٧م (صورة ١١٦). وجه هذه العلبة الصغيرة الأمامى مزدان ومنقوش بتماثيل بشرية. هذه العلبة الصغيرة (٢١سم) على شكل صندوق مصنوع بتقنية السبك والصب(٥٤٣).

---

(543) Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2491 و vol. XII, Pl. 1303 A-B; Pope, A. U. Masterpieces of Persian Art, p. 65, Pl. 63; RCEA, vol. IX, (1937), p. 210, no. 3500; Wiet, G. L. Exposition Persane de 1931, p. 31, no. 27.



صـــورة ١١٦

وهناك علب وصناديق من النحاس الأصفر أو البرونز، منقوشة بأسلوب التكفيت، وقد صنعت بالسبك والصب، وتنسب إلى إيران فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. وتوجد علبة صغيرة برونزية على شكل صندوق، ضمن مجموعة خاصة فى باريس، وتخص عائلة لا تود ذكر اسمها (صورة ١١٧ -أ - ب)[٥٤٤]. وأبعاد قاعدة العلبة ١٣,٥×١٥سم. ومن الكتابة الموجودة على هذه التحفة يتضح أنها صنعت على يد صانع يدعى (أحمد بن سعد) وقد لقب نفسه بالفقيه.

وعلى الوجه الأمامى المحاط بإطار كتابى مكتوب بخط النسخ فوق العلبة التى صنعها الفقيه أحمد بن سعد، توجد لوحة مقسمة، قد استقر فى

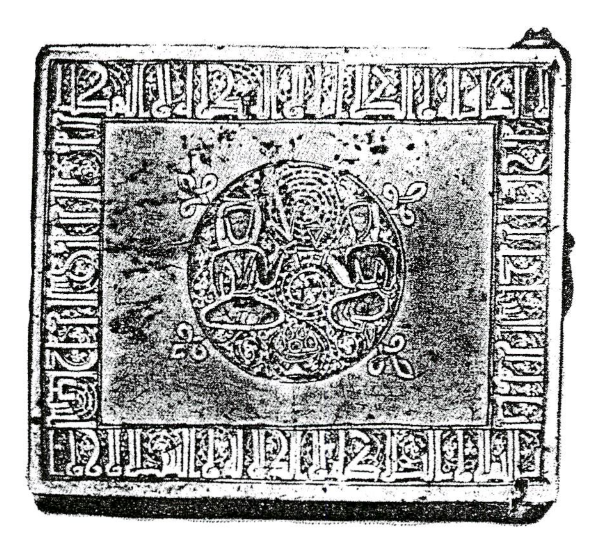
---

(544) Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork- VI", B. S. O. A. S., Vol. XXI, (1958), p. 227 - 235, Pl. I-III و V; RCEA, vol. XI, (1941 - 42), p. 242, no. 4367.

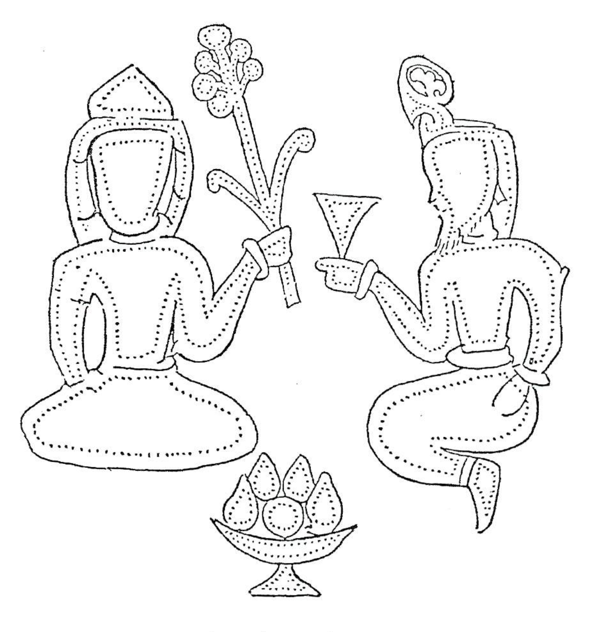
وسطها رسم لشخص وقد جلس متربعا وإلى جوار هذا القومبرتمان (القسم) نرى رسوم غرفين على الجانبين، وقد انتهت أذنابهما برءوس أسدية (صورة ١١٧ أ)، أما الأوجه الجانبية المحاطة أيضا بأطر من الكتابة الكوفية، فتوجد ميداليات وقد صورت شخوصا جالسة فيما بين تنينين داخلها، كتلك التى سبق وأن رأيناها على إناء بوبرنسكي. أما الوجه الخلفى للصندوق؛ فهو مزخرف بميدالية كبيرة، نرى داخلها شخصين؛ أحدهما من المواجهة والآخر من الجانب وفيما بينهما طبق فاكهة على أقدام. وقد استقــرت كل هذه الرســوم فوق أرضية مغطاة بتفريعات نباتية ملتفة بشكل ديناميكـــي، وقد بدا الشكل البشرى المصور من الجانب ملتحيا، وقد وضع على رأسه غطاء للزينة، وأمسك فى يده قدحا. أما الشكل المصور من المواجهة فهو لشخص قد ارتدى، أى قلنسوة مخروطية الشكل. وفى يده زهرة طويلة الساق (شكل ٤٠). وهذه الشخوص المصورة فى وضع مختلف عن المعتاد فى رسم الشخوص الموجودة فى مشاهد اللهو التى تزخرف بها التحف السلجوقية، تعطى انطباعا بأنها عناصر فى مشهد من مراسم رسمية. وكما سبقت الإشارة. فإن الشخوص التى تصور وفى أياديها أقداح، أو ممسكة بزهور طويلة السيقان، وقد جلست متربعة، كانت ترى فى مناظر ومشاهد الاحتفالات والمراسم على اللوحات الجصية الجدارية فى پنج كنت خلال القرنين ٧ / ٨ الميلاديين الأول والثانى الهجريين (انظر حاشية ٢١٨، ٢٣٧). فظهــور الشــخوص نفسها بعد قرون - حتى ولو كانت قد فقــدت مفاهيمها - مرة أخرى، فوق علبة معدنية سلجوقية ترجع إلى خراسان فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى / السادس الهجري، لتثبت مرة أخرى ارتباط صناع التحف المعدنية بالتكوينات الزخرفية والجمالية التقليدية.



صـــورة ١١٧ a

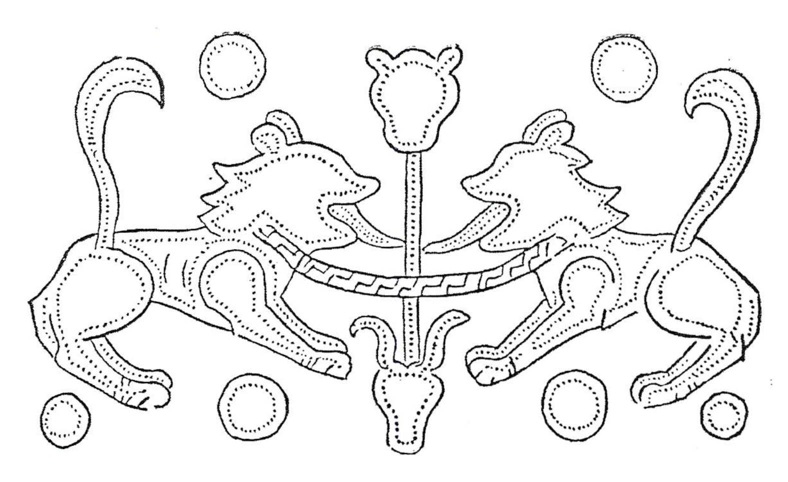


صـــورة ١١٧ b



شـــكل ٤٠

وفوق غطاء العلبة التى تحمل توقيع الفقيه أحمد بن سعد، يستقر تجسيد لأسدين متقابلين، فى عنقيهما سلاسل، وقد ربطا فى عامود طرفاه العلوى والسفلى رءوس حيوانية (أسد وثور)، وقد تدلى لساناهما المخروطيان إلى الخارج (شكل ٤١). إن مجسم زوج الأسود الذى نصادفه كثيرا، فى زخرفة الخانات والآثار المعمارية السلچوقية، وخاصة على الأسوار والأبواب، من الواضح أنها تحمل مفهوم الحماية، وأنها قد استخدمت فوق هذه الأعمال كحيوانات حارسة (انظر حاشية ٣٧٣: و س. أونال: مجسم الأسد المزدوج الجسد فى الفنون السلچوقية.. و ج. أوناي: مجسم الأسد فى العمارة السلچوقية الأناضولية).. واستخدام تكوينة "الأسود الحارسة" فوق غطاء صندوق معدني، يجعلنا نفكر فى أن هذه التحفة لابد أنها قد صنعت لكى تحفظ كنزا ثمينا جدا، وفى غاية الأهمية.



شـــكل ٤١

وتحتوى مجموعتا كيير فى لندن(٥٤٥)، وهييرامانجك فى نيويورك (٥٤٦) على علب نحاسية على شاكلة صناديق. ومن بينها تلك التحفة الموجودة ضمن مجموعة هييرامانجك، والمؤرخة فى حوالى سنة ٥٩٧هـ = ١٢٠٠م (صورة ١١٨ - أ - ب)، إن تكنيك التكفيت المطبق فوقها، يختلف عن تكنيك التكفيت المطبق على الأعمال السلجوقية الأخرى؛ فالخطوط والرسوم المزخرف بها سطح العلبة لم تنقش بالصفائح أى الأوراق المعدنية، بل على العكس، فأجزاء الأرضية المتبقية خارج نطاق الرسوم هى التى دقت، وأصبحت كمحاجن التطعيم، ثم ملئت هذه المحاجن بالنيالو، وهكذا تم الحصول على رسوم باللون الفاتح على أرضية من لون داكن. وأوجه العلبة التى أحيطت من أطرافها بأطر بالكتابات الكوفية، مزخرفة برسوم الخطاف

(545) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 85, Pl. 27a.
(546) Rice, D. S. Studies in Islamic Metalwork - VI", op. cit., p. 234 - 239, Pl. VI.

والغرفين وأبو الهول، وتنتهى أطراف أذنابها بشكل التنين، وكذلك برسوم حيوانات كالأرنب وكلاب الصيد وغير ذلك من الحيوانات المتعلقة بالصيد، ومزدانة بشخوص الموسيقيين الذين يعزفون على العود أو الدف أو طبول الحرب. ولما كانت هذه العلبة تكشف عن اختلاف واضح عن الأعمال الخراسانية من ناحية تكنيك الزخرفة، فإن ذلك يجعلنا نفكر فى احتمال أنها قد صنعت فى منطقة أخرى غير العالم السلچوقي.

(وتوجد علبة فى متحف حاجى بكداش ترجع إلى إيران فى العصر السلچوقي، وغطاؤها مزخرف بتكنيك التكفيت، وسوف ندرس هذه التحفة عند التعريف بالنماذج الموجودة فى متاحف تركيا).

مباخر أسدية:

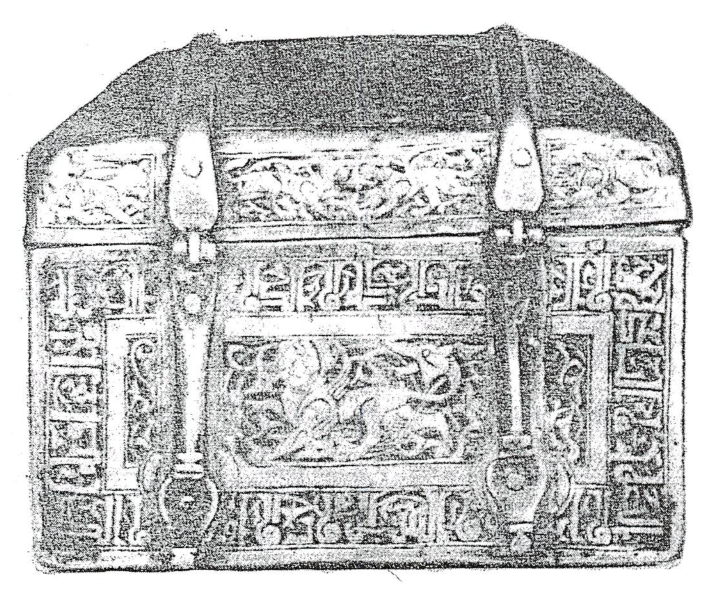
وصلت إلينا بعض التحف الخراسانية، المزخرفة بتكنيك التكفيت، ومع أنه ليس هناك نماذج أخرى مؤرخة وترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، فإن بعض هذه التحف غير المؤرخة من الممكن أن نخمن أو نتوقع أنها ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر/ السادس الهجرى أو بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري. ومثال ذلك المبخرة الأسدية الشكل[٥٤٧] المزخرفة بأسلوب التخريم جنبا إلى جنب مع أسلوب التطعيم وهى موجودة فى الهرميتاج، وهى تشبه إلى حد كبير المبخرة الأسدية الشكل (انظر حـــاشية رقم ٤٣٥ وصورة رقم ٧٦) المزخرفة بتقنية

---

(547) Survey, vol. XII, Pl. 1304 A-B.



صــــورة ١١٨ a



صــــورة ١١٨ b

التخريم، والمؤرخة بسنة ٥٧٧هـ = ١١٨١م والموجودة فى متحف الميتروپوليتان. وهما متشابهتان جدا سواء من ناحية القالب، أو من ناحية تفاصيل وسمات زخرفة التخريم اللتين تزينانها. ومن ثم فإنه يمكن تصور أن هذه التحفة قد صنعت حوالى سنة ٥٧٧هـ = ١١٨١م.

قنينات برونزية:

وهناك تحفة أخرى من أعمال خراسان، ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، وهى عبارة عن قاعدة قنينة برونزية [٥٤٨] مزخرفة بالتكفيت بالنحاس، وموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية. ويتضح من كتابة هذه التحفة التى ينقصها جزء الرقبة، أنها تحمل توقعين لصانعين مختلفين، وإن كان أحد التوقيعين غير مقروء لأنه ممسوح، أما التوقيع المقروء، فيتضح منه أن اسم أحد الصانعين (عبد الرزاق النيسابورى).

وهناك نماذج أخرى تشبه هذه القنينة إلى حد كبير وهى نماذج معروفة، زخارفها عبارة عن تكفيت بالنحـــاس والفضة. هذه القنينات المعدنية الموجـــودة فى معهد الفنـــون فى شيكاغو (صورة ١١٩) [٥٤٩] وضمن مجموعة: ق. ر. مارتن فى ستوكهولم [٥٥٠] يمكن إرجاعها إلى منطقة خراسان، وإلى نهايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري.

---

(548) Erdmann, K. “Zu Einem Bronze gefäss im Besitz der Islamischen Kunstabteilung”, Berliner Museen, 52, (1931), p. 120 - 122; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2491, حاشية 4 و vol. XII, Pl. 1311 E; RCEA, vol. IX, (1937), p. 4, no. 3205. Wiet, G. L’Exposition Persane de 1931, Kat. no. 24.

(549) Survey, vol. XII, Pl. 1311 B.

(550) Martin, F. R. Sammlungen aus dem Orient..., (7 no. lu vitrinde).

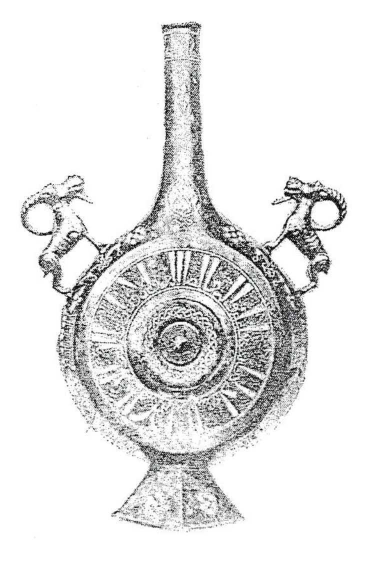

صـــــورة ١١٩

وهناك تحفة أخرى من التحف المزخرفــة بتقنية التكفيت والتى يمكن نسبتها إلى خراسان، هى قنينة برونزية ذات بدن مســتدير، وعنــق رفيع طويل، ومقابض على هيئة تماثيل لجديين عند الأكتاف (صورة ١٢٠). وفوق هذه التحفة المرصعة برقائق النحاس والفضة، والموجودة فى المتحف البريطاني، استقرت أشرطة مــن الكتابة الكوفية وخط النســخ، وروزتـــات أى شارات ذات ديسكات سباعية(٥٥١).

ومن بــين التحــف المنقوشـــة بأســلوب التكفيت، والمنسوبة إلى سلاچقة إيران؛ توجد مجموعة مــن دويان الحبر أى المحابر المصنوعة بتقنية السبك والصــب، أبدانها اسطوانية الشكل، وفوق غطيانها مماسك على شكل قباب. ونماذجهـــا موجودة فى متحف الميتروپوليتان (صورة ١٢١) ومتحف ڤيكوتوريا وآلبرت والمتحف البريطاني، واللوڤر، ومتحف الفنون الشرقية فى روما، ومتحــف الدولة فى برلين، أو ضمن مجموعات پايتل أو أنــدجوودجيان، وهــرارى بالقاهرة، ولوكيرنا كوفلر طرونيغر، ومجموعة داويد كوپنهـــاجن، وبرمـــد. وهذه التحف سواء أكانت من البرونز أو النحاس الأصفر، فهى كلها مؤرخة بنهـــايـــة القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجـــرى أو بدايات القـــرن

(551) Barrett, D. op. cit., p. 10, صورة 9; Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 17; Survey, vol. XII, Pl. 1318.

الثالث عشر/ السابع الهجري. والجزء الأعظم من هذه التحف المزخرفة بإشارات البروج الفلكية، ومجسمات الحيوانات الجارية، والأشرطة الكتابية، والروزيتات السباعية الديسك ترجع إلى خراسان. وفى الكتابة الموجودة على محبرة مجموعة برومر، وعلى القنينة المعدنية الموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية (انظر حاشية ٥٤٨) نجد توقيع الأسطى عبد الرازق النيسابورى السابق الإشارة إليه على هذه المجموعة من المحابر وهذا يؤيد القناعة بأنها صنعت فى خراسان(٥٥٢).



صـــورة ١٢٠

(552) عن المحابر السلجوقية ذات الأبدان الأسطوانية، المرتبطة بالمدرسة الخراسانية؛ انظر: Baer, E. "An Islamic Inkwell in the Metropolitan Museum of Art", (Ed. Ettinghausen, R.) Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art. p. 199 - 210, صور 6-9.

(يقرر باير أن الحقة الموجودة فى الميتروبوليتان المسجلة تحت رقم ٥٩/ ٦٩ أ- ب) تظهر زخارفها أنها خصائص خراسان الزخرفية، ولكن القبة التى على شاكلة نصف كرة والتى تأخذ مكانها فوق الغطاء، وقسم الممسك الذى على شاكلة كمثرى منتهية بمدفع صغير على قمتها تبين أنها تختلف عن الحقات الأخرى الإيرانية. وباير يلفت الأنظار بأنها تشبه أغطية المباخر المصنوعة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين، ويطرح فكرة إمكانية أن تكون هذه الحقة قد صنعت من طرف صانع خراسانى قد هاجر إلى بلاد ما بين النهرين)

انظر: 56; Davids صورة p. 208 - 209; Barrett, D. op. cit., p. 9, Samling, Kat. p. 84; Dimand, M. "Saljuk Bronzes from Khurasan", op. cit., p. 90 - 92; İdem. Handbook, p. 141, صورة 82; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 22-23; Sammlung



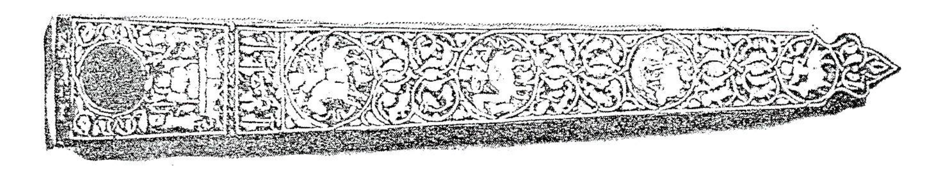
صـــورة ١٢١

ومن بين التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، والتى يمكن إضافتها إلى النتاج الخراساني، وإرجاعها إلى نهاية القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى أو بداية القرن الثالث عشر/ السابع الهجري، استنادا إلى ما تظهره من تشابه كبير مع النماذج المؤرخة؛ بالرغم من أن كتاباتها لا تحتوى على أى معلومات قاطعة، محافظ أقلام (صورة ١٢٢ أ – ب) [٥٥٣]، وقناديل زيتية ذات أقدام، ومزخرفة آذانها بهيـاكل طيـور[٥٥٤].

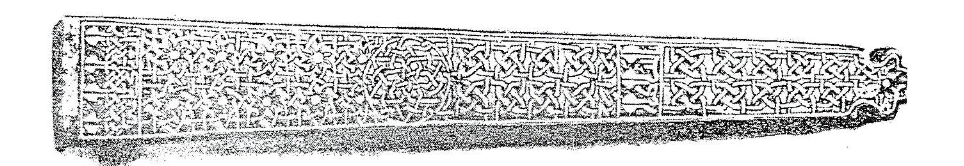
كتالوج معرض زيورخ عام E. und M. Kofler und Trunger, Zürih 1964
١٩٦٤ no. 1030 ,و ,Sceratto, U. op. cit., p. 62 ;1033 صور ;15 - 14
Survey, vol. XII, Pl. 1311 A, C-D, F.
عن الحقة التى كانت سابقا ضمن مجموعة İnjoudjian والموجودة الآن ضمن مجموعة كيير؛ انظر: Fehérvári, G. Keir Collectin, Kat. no. 80, Pl. D.

(553) Survey, vol. XII, Pl. 1317 C, D; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 81 - 83, Pl. 25 c-d, Pl. 26 a-b.

(554) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 95 - 96, Pl, 31 c-d; Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 40; Survey, vol. XII, Pl. 1312 A و C.



صــــورة ١٢٢ a



صــــورة ١٢٢ b



صــــورة ١٢٣

وآمبولات على هيئة طيور(٥٥٥)، وزهريات(٥٥٦) ومشربيات (صورة ١٢٣) (٥٥٧)، وصوانى عشاء دائرية ومربعة(٥٥٨) وهواوين (٥٥٩) وشمعدانات طويلة ورفيعة، وذات قصبات هوائية أو عقد أو قوائم صينية(٥٦٠)، وقوائم قصيرة(٥٦١)، أو طاســات (صــورة رقم ١٢٤) (٥٦٢)، وكل هــذه النماذج موجودة. وفوق سطوح هــذه التحف المكفتة برقائق النحاس والفضة، مناظر عرش، وصــيد، ورموز البروج الفلكية، وشــخوص موسيقيين، وصفوف حيوانات تركض، وأفرع نبــاتية تنتهى هاماتها برءوس آدمية وحيــوانية، وبأشرطة كتابية ذات شخوص.

---

(555) Grabar, O. Persian Art, Kat. no. 44; Survey, vol. XII, Pl. 1312 B.

(556) Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 24-25; Survey, vol. XII, Pl. 1317 A; The Arts of Islam, Kat. no. 189.

(557) Barrett, D. op. cit., p. 10, صورة 8; Survey, vol. XII, Pl. 1317 B.

(558) Baer, E. Sphinxes and Harpies, Pl. L II, fig. 92; Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 67 - 69 و 74 - 77, Pl. 20 b, 21 a-b و Pl. 23 a-b, 24 a-b; Survey, vol. XII, Pl. 1315 A-B; The Aets of Islam, Kat. no. 185, 187, 190.

(559) Sceratto, U. op. cit., p. 43, صورة 18; Survey, vol. XII, Pl. 1310.

يوجد هاون

مزخرف بتقنية التطعيم وهو الذى تحت رقم env. no. 83. 10. 20. 7 فى

المتحف البريطاني.

(560) Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 97; Grabar, O. Persian Art, p. 28 و 51, صورة 35.

(561) Davids Samling, p. 84; Hollis, H. C. "A Unique Seldjuk Bronze", Ars Islamica, II, (1935), p. 231 - 232; Survey, vol. XII., Pl. 1313 B.

(562) Grohman, A. "Die Bronze Schale (M. 388 - 1911) im Victoria and Albert Museum", Aus der Welt der Islamischen Kunst, 1957, p. 125 - 138; Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 32 - 33.



صـــورة ١٢٤

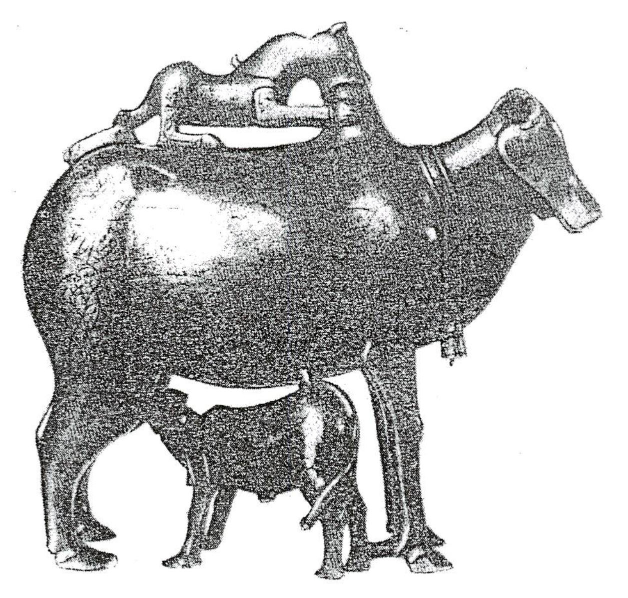
الأكوامانيل(*66):

ومن التحف السلجوقية الإيرانية المطبقة لتكنيك التكفيت، والذى يعتبر أقدم النماذج المؤرخة، التى تعود إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، هو آكوامانيل مؤرخ بسنة ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م وموجود بأكاديمية العلوم فى كييف (صورة ١٢٥) (٥٦٣). وهذا النموذج عبارة عن بقرة ذات سنام أمامى ترضع صغيرها، وقد امتطاها ليبور. هذه التكوينة الجمالية والفنية، يتضح من كتاباتها اسم الصانع الذى سبكها وصبها كقطعة واحدة – ومن المحتمل أنه طبق فيها أسلوب الشمع – وهو (روزبه بن آمزيدون بن بارزين).

---

(563) Barrett, D. op. cit., p. 10; Diakonov, M. M. "Un Aquamanile en bronze daté de 1206", Memoires III e. Congres International d'Art et d'archeologie Iraniens, Leningrad, 1935, Moscow-Leningrad, (1939), p. 45 - 52, Pl. 24 - 25; Giuzalian, L. T. "The Bronze Qalamdan 542/1148, op. cit., p. 102 - 104, صورة Pl. 2, fig. 3; Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2489, حاشية 4 ii و p. 2520, fig. 840; RCEA, vol. X, (1939), ص. 18, no. 3627; Sarre, F. "Die Ausstellung Iranscher Kunst in Leningrad 1935", Pantheon, V, (1936), p. 159 - 160; The Arts of Islam, Kat. no. 178.

وأنه قد صب هذا الآكوامانيل من أجل أحد أقربائه المقربين، والذى يحمل اسم العائلة نفسها وهو (شاه بارزين بن آفريدون بن بارزين). إضافة إلى ذلك، فإن الكتابة تحتوى أيضا على توقيع للأسطى النقاش الذى قام بتطعيم هذه التحفة وهو (على بن محمد بن أبو القاسم)، فوجود هذا التوقيع، يجعل هذه التحفة أكثر شبها بإناء بوبرنسكى فى كونها خرجت من تحت أيدى



صـــورة ١٢٥

صانعين مختلفين. ويلفت " وزن" النظر إلى أنه فيما بين زخارف الآكوامانيل المؤرخ بسنة ٦٠٣هـ = ١٢٠٦م نجد منظرا لـ "لعبة النرد" قد استقر بين الزخارف مثلما هو موجود بين زخارف إناء بوبرنسكى(٥٦٤). ولما كان آكوامانيل آكاديمية العلوم فى كييف يحمل تأريخا، ويحمل توقيعين لصانعين مختلفين، فإنه لذلك يكتسب أهمية بالغة. وبما أن الصانع الذى صب التحفة، يتصل بصلة قرابة قريبة من صاحب التحفة الأصلى وهو (شاه

(564) Ettinghausen, R. "The Bobrinski Kettle", op. cit., p. 203.

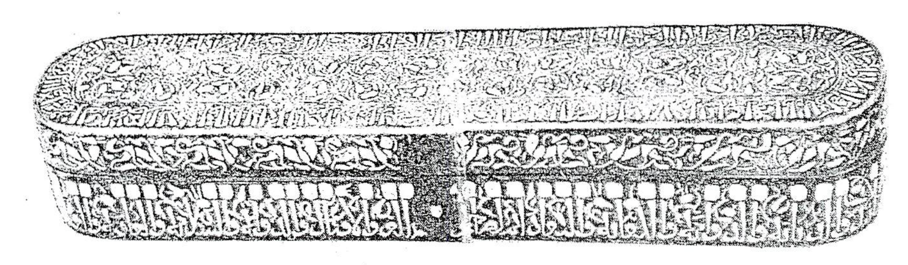
بارزين)، فهذا يدل على أن بعض الشخصيات المهمة فى إيران فى ذلك العصر، كانت تهوى الاهتمام والتعامل مع الفنون المعدنية كهواية، لا كحرفة.

مقلمة:

النموذج الثانى الذى يوجد عليه تاريخ من بين التحف الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، والذى يرجع إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى هو المقلمة البرونزية المؤرخة بسنة ٦٠٧هـ = ١٢١٠م والموجودة فى "معرض فريد للفنون" فى واشنطون (صورة ١٢٦) [٥٦٥]. ومن الكتابة الموجودة فوقها يتضح أن صانعا يسمى "شادي" هو الذى صنع هذه المقلمة من أجل (مجد الملك المظفر) وزير الخوارزمشاهيين فى خراسان. وأبعاد هذه المقلمة هى ٣١,٤ × ٥ × ٦٤سم. وقد نقش عليها كتابة كتبت بخط النسخ الذى تنتهى فيه هامات الحروف برءوس آدمية، وأشرطة مكونة من حيوانات مهرولة، وأفرع نباتية تنتهى أطراف أغصانها برءوس حيوانية. وقد استخدمت تطعيمات النحاس على أطر المقلمة فقط، أما جميع الموتيفات الأخرى فقد كفتت بالفضة. وتناثر التطعيمات النحاسية هو إشارة إلى المميزات التى تميز بها القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى فى تكفيت التحف المعدنية.

---

(565) Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 58; Barrett, D. op. cit., p. 10; Dimand, M. Handbook, p. 142 - 143; Herzfeld, E. "A Bronze Pencase", Ars Islamica, vol, III, (1936), p. 35 - 43; RCEA, vol. X, (1939), p. 51, no. 3671; Sceratto, U. op. cit., p. 54 و 64, صورة 23.



صـــورة ١٢٦

القدور = الصحون - السلطانية:

لا نعرف حتى الآن أى نماذج أخرى من التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، وعليها تاريخ، تعود به إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري، ولكن على الرغم من عدم وجود تاريخ، أو اسم أى مدينة فى الكتابة، فإننا سنستند على السمات الخاصة بالزخارف الموجودة على التحفة وبخاصة الكتابة الشخوصية. فهناك مجموعة من قدور الطعام ذات قاعدة (سلطانيات)، أبدانها نصف كروية، يمكن إرجاعها إلى خراسان فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري، وهناك نموذج معروف باسم (ڤازو ڤيسكو ڤالي) موجود فى المتحف البريطاني، وهى قدر معظمه من النحاس الأصفر (صـــورة ١٢٧ أ - ب) [٥٦٦]. يختلف عن القدور الأخرى بغطائه. وهذا يشير إلى أن القدور أى السلطانيات السلجوقية ذات قاعدة لم تكن تستخدم كأوعية أو طاسات شراب مثلما كان الأمر فى العصور الإسلامية المبكرة، بل نرى أن التحف السلجوقية من هذا النوع، ومن مناظر اللهو التى فوقها كانت تستخدم كوعاء للفاكهة (انظر شكل ٤٠).

[566] Lanci, M. A. op. cit., vol. III, Pl. I- IV; Pinder-Wilson, R. H. “An Islamic Bronze Bowl”, British Museum Quartely, vol. XVI - 3, (1951), p. 58 - 87, Pl. I; Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 22.

وفوق غطاء ڤازو زيسكو ڤالى، نرى الشمس والقمر والتنين وقد تم رسمهما معا داخل ميداليات دائرية الشكل مع التكوينات الزخرفية للعرش. أما الأجزاء المتبقية فيما بين الميداليات، فإن شخوص الخطاف وفرسان الصيد قد أخذت أوضاعها واستقرت فوق أرضية مغطاة بأفرع نباتية مثناة، تنتهى أطرافها برءوس حيوانية. وفى أقسام أخرى من الفراغات الموجودة فيما بين الميداليات، استقرت شخوص خطاف ذات رأس واحدة وبدنين. أما حافة القدر أى الشفة العلوية، فقد أحيطت بشريط زخرفى مكون من شخصيات تعزف على الساز أى الرباب، وترفع الأقداح. وقد زخرف البدن أيضا بميداليات دائرية، وقد ارتبطت ببعضها بأطر، وتحتوى على رموز وشارات البروج الاثنى عشر الفلكية. وعلى قاعدة ڤازو زيسكوڤالى توجد كتابة دعائية، وأمنيات طيبة، خطت بخط النسخ البشرى أو الذى تنتهى هامات الحروف فيه برءوس آدمية.

الجزء الداخلى من القدر، تتكون زخارفه من مثلثين متقاطعين، زخرفا من الداخل بموتيڤات مجدولة، مكونة نجمة سداسية الأطراف، وفيما بين أضلع النجمة أخذت رسومات السمك رمز البركة مكانها الواضح (شكل ٤٢).

والنماذج الأخرى من القدور ذات القاعدة، التى تعود إلى خراسان فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى موجودة فى متحف الميتروبوليتان[٥٦٧] وفى متحف آلبرت وفيكتوريا قطعتان من هذا النوع[٥٦٨] وضمن مجموعة كيير بلندن توجد قطعتان موجودتان[٥٦٩].

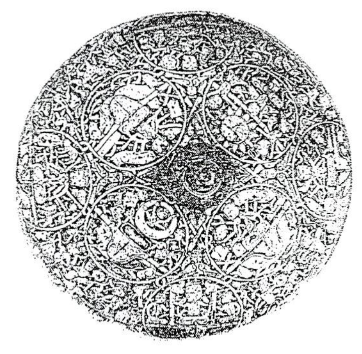
---

(567) Dimand, M. "Near Eastern Metalwork", Bulletin of the Metropoliton Museum of Art, XXI-8, (1926), p. 195, fig. 1; İdem. Handbook, p. 143, fig. 84; Ettinghausen, R. ;"The Flowering of Seljuq Art", Metropolitan Museum Journal, vol. 3, (1970), p. 115, fig. 3.

(568) الموجود فى متحف البرت وفيكتوريا؛ env. no. 634-72 انظر: عن النموزج



صـــــورة ١٢٧ a



صـــــورة ١٢٧ b

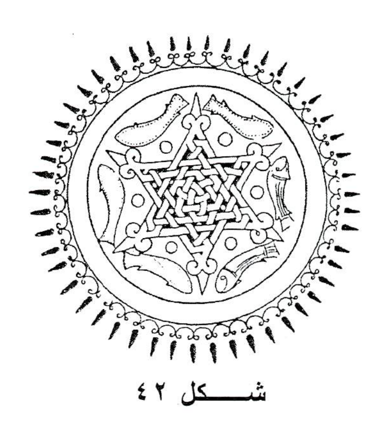
ونموذج القدر ذو القاعدة الموجود فـــى الميتروپوليتان، جسده وحوافه منتهية بأوراق على شكل مثلث، وقد غطت بالأفرع النباتية ذات التحويرات الخـــاصة بإيران، وفوق هذه البراعم، تستقر اثنتـــا عشـــرة ميداليـــة تحتوى على رموز وشارات البروج الفلكية. وحول الحافة العلوية للقدر تلتف كتابة دعائية وأمنيات طيبة، كتبت بخط النســخ المنتهـــى برءوس آدمية.

أما آنية الفاكهة أى القدور ذات القاعدة الموجودة ضمن مجموعة كيير فى لنـــدن، أو متحف ألبرت وڤيكتوريا، فهما مزخرفان بموتيڤات، وخطوط خاصة بإيران فى القرن الثالث عشر الميلادي/ السادس الهجري. وفـــوق أحـــد القدرين الموجودين فى متحف آلبرت وڤيكتوريا (ENV. No 634 - 72) كتابة يتضح منها أن القدر قد صنع من أجل "التاجر التبريزى يوسف بن أحمد".

Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2491 ve vol. XII, Pl. 1319-B; رقم Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 28-29; RCEA, vol. XI, p. 244, no. 4370;

Melikian-Chrivani, A. S. Le :وعن النموذج رقم انظرEnv. no. 572-78 Bronze Iranien, p. 24 - 27.

(569) Fehérári, G. Keir Collection, Kat. No. 63 ve 64 A, Pl. 19 a ve e.



شـــكل ٤٢

ويحتوى متحف كاپوديمونته Capodimonte فى ناپولي، پيناكوتك "Pinakotek" على قدر ذى قاعدة، مؤرخ فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري. (صورة ١٢٨) [٥٧٠]، ففى الكتابة التى تطوق حافة هذه التحفة، استخدم الخطاط الخط النسخى المنتهى برءوس آدمية بشكل مناسب ومتطـور جدا (انظر شكل ٣٥). ولكن كل ما نعرفه من الكتابة هو أن صاحب التحفة شخص يدعى "خلف الجولاقى". ولم نحصل على أية معلومة أخرى متعلقة بالتحفة. وأرضية هذه القدر "السلطانية" الذى يخمن أنه قد صنع قبيل الاستيلاء المغولى سنة ٦١٨/ ٦١٩هـ = ١٢٢١/ ١٢٢٢م، قد تركت عادية، أما البدن فقد زخرف بميداليات على شكل ثمرة الليمون، داخلها زخارف على شكل روزيتات = وريدات صغيرة تحتوى على موتيڤات زهور ذات أربع ورقات فقط.

---

(570) Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 19.



صـــورة ١٢٨

أما أجمل، وأروع، وأكمل نموذج بين القدور ذات القاعدة التى صنعت فى إيران، وترجع إلى العصر السلجوقى من ناحية الصنع والزخارف، فهو كأس من النحاس الأصفر موجود فى متحف الفنون فى كليڤلاند، ففوق بدن هذه التحفة التى لا تتجاوز أبعادها ١٦,٥ × ١٠سم (صورة ١٢٩) [٥٧١]، والمعروفة باسم "Wade Cup" لم يستخدم النقاش فى التكفيت سوى الفضة فقط.

[571] Ettinghausen, R. "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decorations", Ars Orientalis, vol. II, (1957), p. 327-366; Grube, E. J. The World of Islam, p. 74, صورة 40; Hartner, W. "Zur astrologischen Symbolik des "Wade Cup", Aus der Welt der Islamischen Kunst, Berlin, 1957, p. 234 - 243; Rice, D. S. The Wade Cup, Paris, 1955; Sceratto, U. op. cit., p. 63, صورة 20.

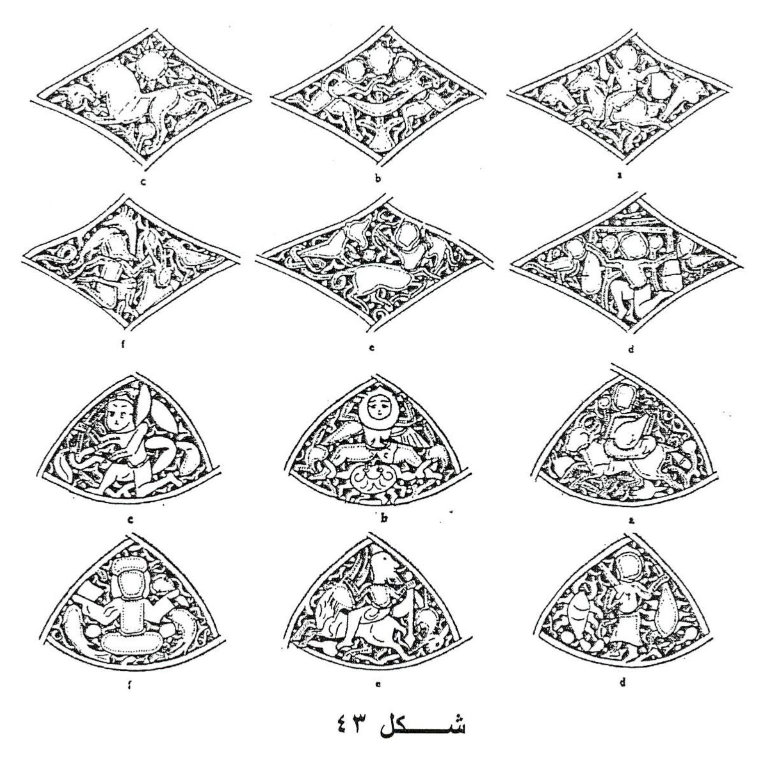


صــــورة ١٢٩

إن بدن الــ "Wade Cup" قد تم تقسيمه إلى ديوانيات على هيئة مثلثات أو سامبوكسات = "باقلاوات" نتجت عن تقاطع الأفاريز المتكونة من شخوص الحيوانات الراكضة. وقد استقرت داخل هذه الديوانيات شارات البروج الفلكية ورموزها (شكل ٤٣). أما الكتابة المطوقة لشفة الصحن، فقد كتبت بخط النسخ المتحرك، والمتطور جدا، (انظر شكل ٣٣) وكذلك الخطوط الموجودة على القاعدة، فتعتبر شكلا ناضجا لخط النسخ المنتهى برءوس آدمية.

ويحتوى القسم الداخلى لهذا الصحن "Wade Cup" على تشكيلة زخرفية دوارة، مكونة من أربعة هياكل لأبو الهول تشابكت أطراف أجنحتها ببعضها بعضا. وعلى أطراف هذه الدوارة، توجد رسوم أشكال سمكية تسير عكس اتجاه السفنكسات المتراصة على صفين.

وقــد أوضــح أتينجهــاوزن أن التكوينة الزخرفية المشكلة من ثنائي، أو ثلاثي، أو رباعى حيواني، ليكون موتيفات دوارة، تلف وتدور حول محــور، وقــد تشابكــت من أطراف آذانها، أو أذنابها، أو أجنحتها ببعضهــا، نصــادفها كثيرا فى الفنون اليدوية فى العصر السلچوقي، وأنهــا



شـــكل ٤٣

تكوينة تعود أصولها إلى شرق إيران، وأن هذه التكوينة الزخرفية تمثل "الشمس" منذ العصور الضاربة فى القدم. وطبقا لوجهة نظر آتينجهاوزن، ففى التكوينات الزخرفية الدوارة المشكلة من مجموعة حيوانية، إذا كانت التشكيلة من حيوانين، فهما يرمزان إلى الشمس المشرقة، والشمس الغاربة، أما إذا كانت التشكيلة من ثلاثة حيوانات فإنها ترمز إلى الشمس فى الشروق ووقت الذروة ووقت الغروب، وإذا كانت أربعة حيوانات فى الدوارة؛ فإنها ترمز إلى المواسم الأربعة(٥٧٢).

---

(572) انظر: .Ettinghausen, R. "The Wade Cup..", p. 341 - 351

أما د. س. ريكه فيطرح وجهة نظر أخرى مفادها أننا لو اعتمدنا على سمات ومميزات خطوط النسخ المتحرك، والنسخ المنتهى بالرءوس الآدمية، الموجودة على الـ "Wade Cup" فيمكننا تأريخه فيما بين ٦١٧/ ٦٢٨هـ = ١٢٢٠/ ١٢٣٠م، ولو وضعنا فى الحسبان أو فى الاعتبار، استيلاء قبل طولى Tulî ابن جنگيزخان على خراسان سنة ١٢٢٠ - ١٢٣٠م = ٦١٧/ ٦٢٨هـ لأمكن القول إن هذه التحفة قد صنعت على يد صانع خراساني، ولكن فى منطقة تقع غرب إيران مثل القوقاز أو أذربيجان. ويلفت ريكه الأنظار إلى أن التكوينة الدوارة المشكلة من أبو الهول قد تشاهد على التحف الداغستانية أو الميزوبوطامية التى تعود إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، واستخدام هـذه التكوينة الزخرفية عـلى الـ "Wade Cup" من وجهة نظره تدعم القول بأن هذه التحفة قد صنعت فى منطقة ما، فى غرب إيران[٥٧٣]. وهذا ما يذهب إليه.

أما أتينجهاوزن، فيربط هذا الـ "Wade Cup" بتاريخ يسبق مباشرة استيلاء المغول على المنطقة سنة ٦١٩هـ = ١٢٢٢م، وأن ما يوضح أن هذه التحفة تعود إلى أصل إيرانى هو ما فوقها من تكوينات زخرفية دوارة مكونة من رسوم حيوانية تعود إلى منطقة خراسان. وطبقا لوجهة نظر أتينجهاوزن أيضا.. هناك صوان مزخرفة بتكوينات دوارة مشكلة من رسوم أرانب أو أبو الهول، وموجودة ضمن مجموعات؛ م. د. اللماعينيه M. D. Allemagne فى باريس، وماساتشوستش ستيوارت ولش "Massachusets

---

(573) انظر: Rice, D. S. The Wade Cup, p. 34.

Stuart Welch” ومیناسیان ”Mınassian“ فی نیویورك ومجموعة معرض فنون والترس ”Walters Art Gallery“ فی بالتیمور، وهی نماذج ترجع إلى شـــرق إيران فی نهاية القرن الثانی عشـــر الميلادي/ السادس الهجرى أو بدايات الثالث عشر/ السابع الهجري(٥٧٤). وهناك صينية أخرى مزخرفة بتكوينة دوارة مكونة من ثلاثة أرانب، ضمن مجموعة كيير فی لندن(٥٧٥).

وفى اعتقادنا أن الـــ "Wade Cup" من ناحية السمات العامة لزخارفه يبدى سمات وصفات شرق إيران. ومهما يكن الأمر فهذه التحفة سواء صنعت فی إيران قبيل الغزو المغولی ٩١٦هـــ / ١٢٢٢م، أو بعد هذا التاريخ بمدة قصيرة، أو صنعها صانع هرب بعد الغزو، ستوطن فی إحدى مناطق غرب إيران؛ أيا كان الأمر، فيجب أن تصنف على أنها تحفة معدنية خراسانية.

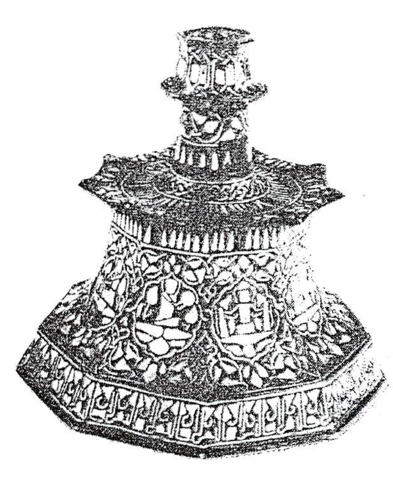
وتوجد أيضا؛ بضع نماذج أخرى، مثل الـــ ”Wade Cup“؛ إلا أنه بالرغم من أن هذه النماذج تحمل كل سمات وخصوصيات شرق إيران، فمن غير المعروف بالضبط، هل صنعت فی خراسان قبيل الغزو المغولی سنة ٦١٩هـــ = ١٢٢٢م، أم بعد الغزو فی إحدى مناطق غرب إيران حيث هرب إلى هنالك أحد الصناع، واستوطن فی هذه المنطقة. تلك النماذج هی شمعدانات صنعت بتقنية السبك والصب، غير معروفة التاريخ، أو منطقة الصـــنع بشكـــل قاطـــع، وموجودة ضمن مقتنيات معرض "فرير" ”Freer“

---

(574) Ettinghausen, R. “The Wade Cup..”, op. cit., p. 343.

(575) انظر: Keir Collection, Kat. no. 74, Pl. 23a.

بواشنطون. (صورة ١٣٠) [٥٧٦]، ومتحف ألبرت وفيكتوريا. (صورة ١٣١) [٥٧٧]. ومع أن السمات والمميزات العامة لزخارفها تجعلها مرتبطة بخراسان، فإنها من الممكن أن تكون قد صنعت فى منطقة ما فى غرب إيران، خلال الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، بالرغم من أنهـا تظهر بعض الاختلاف البسيط عن النماذج الخراسانية التى ترجع إلى بدايات القرن ١٣ الميلادي/ السابع الهجري، وخاصة فيما يتعلق بالتكوينات الشخوصية، والخطوط الكتابية.



صـــورة ١٣١

* * * * *

(576) Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 59.
(577) Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 48 - 49.



صـــــورة ١٣١

السمات المميزة للتحف المعدنية المصنوعة فى إيران فى العصر السلچوقي:

تعتبر التحف الفضية والذهبية التى ترجع إلى سلاچقة إيران قليلة العدد، قياسا لما هو متوفر من النماذج الإسلامية المبكرة. ومن الواضح أن هذه التحف كلها قد صنعت قبل منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى أى فى عهد السلاچقة العظام. ومن التحف المصنوعة من المعادن الثمينة والتى ترجع إلى عهد السلاچقة العظام، نموذجان اثنان فقط. ومن الكتابة الموجودة عليهما يتضح أن الأولى مؤرخة بسنة ٤٥٩هـ = ١٠٦٦م وهى صينية ألب أرسلان، والثانية تحمل تاريخ ٥٣٢هـ = ١١٣٧م وهذه التحفة معروفة بشمعدان السلطان سنجر التاريخ، فكلتاهما تحملان معلومات مهمة بالنسبة للصناع، وملاكهما، والمدن التى صنعتا فيها. كما تبقى لنا بين أدوات الزينة التى تم العثور عليها فى حفريات نهاوند خاتم من الفضة عليه

كتابة، يتضح منها أن صاحبه كان يسمى أنجو - تكين، وأنه كان يحمل لقبا هو "الحاجب" مما يضفى عليه نوعا من الأصالة والنبل. ومن هذه النماذج الثلاثة التى تحمل معلومات معينة اثنان عليهما أسماء سلاطين سلاجقة، والثالثة تحمل لقبا خاصا بمن ينتسبون للقصر والسراى السلطانى وهو لقب "الحاجب"، وهذا يدل على أن التحف الفضية التى ترجع إلى هذا العصر، كانت تخص الحكام فقط أو الأمراء والنبلاء كما كان عليه الوضع فى العصر الإسلامى المبكر.

إن تقنيات الزخرفة المعدنية مثل التكفيت، والحفر، والتذهيب والنيالو المستخدمة فى زخرفة التحف الفضية فى العصر الإسلامى المبكر، نراها قد طبقت بشكل أكثر نجاحا وتوفيقا وإبداعا على التحف الفضية السلجوقية. وحسبما نتذكر، فإن فن التكفيت المستخدم فى زخرفة التحف الفضية فى العصر الإسلامى الأول، كان يتم تنفيذه بحفر المعدن من القسم الخاص بالأرضية (شغل على السطح). أما فى العصر السلجوقي؛ فقد كانت هناك فى الواقع عودة إلى التطعيم والترصيعات التى يتم الحصول عليها بتكنيك الحفر البارز أى الريبوزيه "Repousse" "بروزعكسي"، وأفسح المجال بقدر كبير للزخرفة بالنيالو خاصة فى هذا العصر. واستخدم النيالو، أحيانا بشكل مكثف أمكن به تغطية الأرضية بالكامل.

وقد زخرفت سطوح التحف الفضية التى أنتجت فى عهد السلاجقة العظام، بأفاريز الكتابة النسخية، أو الكوفية التذكارية، أو بالميداليات المستقرة بداخلها مخلوقات أسطورية، ورسوم حيوانات تركض، أو موتيقات نباتية نمطية. وترى أشرطة الكتابة المستخدمة كعنصر زخرفي، فوق التحف

الفضية التى تعود إلى أواخر العصر الإسلامى المبكر أولا على الفنون المعدنية الإسلامية. وهذه الأشرطة الكتابية التى كتبت بالحروف الضخمة والمزخرفة، قد وجدت رواجا كبيرا فى العصر السلچوقي، ووصلت إلى أبعاد تذكارية فوق التحف النموذجية التى صنعت باسم السلطان ألب أرسلان والسلطان سنجر.

وإذا كانت التحف المصنوعة من المعادن الثمينة فى العهد السلچوقى محدودة العدد، ففى المقابل فإن هناك تحفا برونزية ونحاسية بأعداد غفيرة تعود إلى سلاچقة إيران معروفة ومعروضة فى المتاحف وضمن المجموعات العالمية.

لقد عرفنا أن العصور الإسلامية المبكرة قد عرفت من التحف المعدنية المصنوعة من البرونز فقط؛ الصواني، والأباريق والآنية التى على هيئة الحيوانات؛ كالمباخر والآكوامانيل. أما العصر السلچوقى فقد شهد تنوعا كبيرا فى الأنواع والأجناس المصنوعة من السبائك النحاسية جنبا إلى جنب مع تزايد أعدادها، فهناك الصوانى والأباريق والأوانى التى على شاكلة الحيوانات إلى جانب المباخر، والهواوين، والمزهريات، والمرايا والمحابر، والمقالم، والأواني، والقدور "الصحون"، والشمعدانات، وصناديق حفظ المصحف الشريف، وعلب المجوهرات، وغيرها من التحف والقطع والأشغال النحاسية والبرونزية المناسبة لكافة الاستخدامات. وبنظرة كلية شاملة على كل التحف الموزعة - والمهاجرة رغم أنفها - إلى كل المتاحف والمجموعات الخاصة فى شتى الدول؛ يتضح وجود مدرستين مختلفتين لفن المعادن فى إيران فى العصر السلچوقي. والتحف المتعلقة بالمدرسة الأولى هى نماذج برونزية أنتجت بتقنية السبك والصب، وزخرفت بطرز التخريم،

أو الحفر، أو البروز فوق سطوحها. أما تلك التى تتعلق بالمدرسة الثانية فقد صنعت من البرونز أو النحاس الأصفر بالصب، أو بالطرق، وتمت زخارفها بالنقش و التكفيت.

لقد سبق أن أوضحنا أن الزخارف التى تم الحصول عليها وإنتاجها بطرز التخريم والتكفيت فى فنون المعادن الإسلامية، قد جربت أول الأمر على الأباريق البرونزية التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، وأن أساليب التخريم والنقش قد أظهرت تطورا، كبيرا، ومفاجئا فى خراسان فيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. وأن هذه الطرز قد استخدمت بشكل واسع فى زخرفة الأعمال السلجوقية الإيرانية المصنوعة من السبائك النحاسية. وأن تكنيك التخريم قد شاع استخدامه على المباخر وخاصة تلك التى على هيئة أسود أو طيور، أما تكنيك التطعيم فقد استخدم فى زخرفة شتى أنواع التحف.

إن التحف السلجوقية الإيرانية المصنوعة من السبائك النحاسية تظهر تنوعا كبيرا أيضا فى أشكال قوالبها بالقدر نفسه الذى أظهرته فى تقنيات الزخرفة، وأجناس الآنية. ففى إيران فى العصر السلجوقي، تطورت قوالب الشمعدانات والمباخر، وظهرت أباريق فى غاية الجدة. وواصل الصناع السلاجقة خلق وإبداع أعمالهم مستلهمين قوالبها خاصة من الحيوانات، واستلهموها أحيانا، من العمارة التذكارية التاريخية.

ومما يلفت النظر، أن الصناع الذين قاموا بزخرفة التحف المرتبطة بالمدرسة الأولى، بطرز التخريم، أو الحفر والنقوش البارزة، قد اهتموا بجمال القوالب أكثر من أن يشحنوا أجسادها بالرسوم، ويجعلوها مكتظة

بالمجسمات؛ فالأفرع النباتية المنتهية أطرافها بالتوريقات الظريفة، وصور الحيوانات الراكضة، والمخلوقات الخرافية والأسطورية مثل الغرفين، وأبو الهول، والخطاف التى تحتل أماكنها وسط الميداليات، وأشرطة الكتابة الكوفية والنسخية؛ تلك كلها كانت العناصر الرئيسة التى تزخرف التحف البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى.

ولما كانت الكتابة الموجودة على التحف المرتبطة بالمدرسة الأولى، لا تحتوى على أية معلومات تتعلق بالتحفة بصفة عامة، فلم يكن - عندئذ - ممكنا ربطها بتاريخ محدد، أو إرجاعها إلى مدينة بعينها. ولكن قياسا على التحف المزخرفة بطراز التكفيت الذى عرف استخدامه فى خراسان فيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى - أى بالنماذج المرتبطة بالمدرسة الثانية - فإن القطع التى تظهر تشابها كبيرا من ناحية القوالب والموتيفات المستخدمة يمكن إرجاعها إلى ما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، وافتراض أنها صنعت فى إحدى ورش أو مصانع خراسان.

وعلى التحف البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى، يوجد تاريخ فى كتابة نموذجين اثنين فقط: مرآة مزخرفة بالرموز الفلكية، ومؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م وهى الموجودة ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة، والمبخرة الأسدية المزخرفة بتكنيك التخريم، والمؤرخة بسنة ٥٧٧هـ = ١١٨١م والموجودة فى متحف الميتروبوليتان. فهما فقط المؤرختان ضمن تحف المدرسة الأولى البرونزية (ولكن ليس من المؤكد أن المرآة المؤرخة بسنة ٥٤٨هـ = ١١٥٣م والموجودة ضمن مجموعة هرارى ترجع إلى

إيران، فهذه التحفة من الممكن أن تكون قد صنعت أيضا فى جنوب شرق الأناضول حيث وجدت المرايا المزخرفة بالرموز والشارات الفلكية رواجا كبيرا فى هذه المنطقة). ولو وضعنا هذين النموذجين فى الاعتبار، ودرسنا النماذج التى طبقت تكنيك التخريم، وقارنا ذلك بالتحف المزخرفة بالشارات والرموز الفلكية، لأرجعناها إلى تاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري.

وقسم كبير من التحف المصنفة ضمن المدرسة الأولى، وبالتوازى مع النماذج المطبق فيها تكنيك الحفر الزخرفى بصفة خاصة، من الواضح أنها قد صنعت بهدف الاستخدام فى الأعمال الحياتية اليومية.

أما التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الثانية، والتى صنع جزء منها بتقنية السبك والصب، وقسم آخر بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، فإن جزءا كبيرا من هذه التحف الإيرانية السلچوقية موجود عليها توقيع الصانع، واسم صاحب التحفة، والتاريخ ضمن الكتابة المكتوبة عليها، كما أن البعض منها موضح عليه اسم المدينة التى صنعت التحفة بها، واسم صاحب التحفة وصانعها، ونسبة القرابة بين الصانع وصاحبها. ومن الكتابات الموجودة فوق التحف المزخرفة بأسلوب التكفيت يتضح أن النماذج المرتبطة بالمدرسة الثانية قد صنعت بناء على طلب النبلاء والأعيان، أو بعض التجار الأثرياء، كما نعلم أن هذه التحف قد شغلت وأنتجت فى ورش وآتيليهات خراسان وخاصة مدن هراة ونيسابور.

إن أقدم نموذج مؤرخ من التحف الخراسانية المرتبطة بالمدرسة الثانية هى المقلمة المؤرخة بسنة ٥٤٣هـ = ١١٤٨م. ومن ثم فإن التحف

السلجوقية الإيرانية المزخرفة بطراز التطعيم، يمكن تأريخها بالفترة المحصورة فيما بين وسط القرن ١٢م / ٦هـ وسنة ٥١٦هـ = ١٢٢٢م التى خرب وأحرق فيها المغول خراسان واستولوا عليها. وكانت التحف المصنوعة من البرونز والنحاس الأصفر، والمزخرفة بالتطعيم، قد بدأت تحل محل التحف الفضية اعتبارا من منتصف القرن ١٢م / ٦ هـ.

إن الصفات، والألقاب، والرتب، والمناصب المستخدمة مع أسماء صاحب التحفة وصانعها الموجودة فى الكتابة المنقوشة فوق التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بطراز التكفيت والترصيع، تمدنا بمعلومات متعددة عن العلاقات الاجتماعية، والبناء الاجتماعى والطبقى فى هذا العصر، فمثلا يتضح من الكتابة الموجودة فوق إناء بوبرنسكى المؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م، ومن زخارفه ونمارقه الغنية التى نقش بها، أنه قد صنع فى مدينة هراة ومن أجل تاجر زنجانى ثري. ووجود اللقب الذى استخدمه التاجر، والذى يشبه الألقاب التى كان يستخدمها النبلاء والأعيان، وعلية القوم، فى نفس هذه الكتابة، يدل دلالة واضحة على أن طبقة التجار الأثرياء، فى المجتمع السلجوقى فيما بعد منتصف القرن ١٢م/ ٦هـ، قد احتلت واكتسبت أهمية لا تقل عن أهمية النبلاء والأعيان وعلية القوم فى المجتمع السلجوقي.

ومن الكتابة الموجودة فوق التحف المزخرفة بالتكفيت، يتضح أن بعض النماذج عليها توقيعان، مما يدل على أنها صنعت على يد صانعين مختلفين، وأن بعض الصناع ينتمون إلى عائلات عريقة، أو إلى طبقة التجار الأثرياء. وأن بعض الصناع يحملون نفس اسم عائلة صاحب التحفة.. وهكذا فإن بعض القطع الفنية المزخرفة بأسلوب التكفيت، فى إيران فى العصر

السلجوقي، خرجت من تحت أيدى صانعين مختلفين "صانع للسبك والصب ونقاش". وأن بعض النبلاء والأعيان، أو التجار الأثرياء كانوا يشتغلون بالفنون المعدنية كهواية، ويتضح أنهم كانوا يهدون القطع التى يصنعونها إلى أقاربهم المقربين.

وقد اتضح مما سبق عرضه، أن النماذج التى تعود إلى الربع الثالث، ومنتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، برونزية بصفة عامة، أما تلك القطع الفنية التى ترجع إلى نهايات القرن ١٢م / ٦هـ، والربع الأول من القرن ١٣م/ ٧هـ كانت من النحاس الأصفر بشكل عام. وقد استخدم النقاش المبدع الورق الفضى والنحاس الأحمر فى أعمال التكفيت والترصيع فوق هذه التحف، ومما لفت الأنظار أن التكفيت والترصيع بالنحاس بدأ يقل ويندر استخدامه.

إن التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بتكنيك التكفيت، قد أظهرت تشابها كبيرا مع التحف المعدنية المزخرفة بطرز وأساليب التخريم، والنقش البارز أو الحفر المرتبط بالمدرسة الأولى من ناحية القوالب والفورم. ولكن يتضح أن أسطح القطع التى زخرفت، وطبقت تكنيك التكفيت والترصيع قد أثريت بتكوينات زخرفية غنية جدا، ومتنوعة بشكل كبير. ومع تطور تكنيك الترصيع، والتطعيم أمكن تنفيذ تكوينات زخرفية متعددة الألوان فوق خامة ذات لون واحد كالمعدن. وارتباطا بهذا التطور التقني، أمكن كذلك، تكثيف، وتكثير، وتنويع التكوينات الجمالية الزخرفية المصورة. وفوق سطوح وأوجه القطع المعدنية الفنية السلجوقية الإيرانية المنقوشة بالتكفيت، تغايرت، واختلفت مناظر ومشاهد الاحتفالات الملوكية كمشاهد العرش ومناظر الصيد

التقليدية فى زخرفة نماذج وتحف العصر الإسلامى المبكر، وبدأنا نرى عدا ذلك الرموز والإشارات الخاصة بالبروج الفلكية وما يمثلها من شخوص آدمية وحيوانية. وتشكيلات جمالية وزخرفية دوارة تتكون من رسوم حيوانية، ورأينا كذلك الخطوط التى أخذت مكانتها المرموقة بكتاباتها الشخوصية، وأفرعها النباتية التى تنتهى هامات الحروف فيها بالرءوس الحيوانية. وتظهر الخطوط الشخوصية المستخدمة فى زخرفة التحف والأعمال السلجوقية لأول مرة فى الفنون الإسلامية، تواجهنا فوق إناء من عمل هراة مؤرخ بسنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م. هذه التحفة يمكن – بل يؤمل – أن تساعد فى تأريخ القطع المعدنية الفنية، المزخرفة بالخطوط والكتابات الشخوصية، والمصنوعة فى إيران فى العصر السلجوقى فيما بعد سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م وتخلو كتاباتها من أى تواريخ.

(والخلاصة، أن التحف المعدنية السلجوقية الإيرانية والتى صنعت انطلاقا لمواجهة أى وظائف مهما اختلفت، نستطيع القول إنها أظهرت إبداعا، وخلقا، وتنوعا كبيرا جدا، سواء من ناحية الخامات، أو التقنيات، أو من ناحية أنواع القوالب، والأشكال، أو من ناحية تقنيات الزخرفة).

﴿ هوامش المترجم لهذا الجزء ﴾

(47*) **نهاوند:** بفتح النون الأولى وتكسر، والواو مفتوحة فنون ساكنة، هي مدينة عظيمة في قبلة همزان بينهما ثلاثة أيام فتحت عام ١٩ هـ أيام عمر بن الخطاب رضى الله عنه على يد النعمان بن مقرن المزني ولم يقم للفرس بعد هذه الواقعة قائم فسماها المسلمون "فتح الفتوح". معجم البلدان جـ ٥ ص ٣١٣، ٣١٤ .

(48*) **ألب آرسلان:** ألب أرسلان (عضد الدولة محمد أبو شجاع) (ت ١٠٧٢م = ٤٦٥هـ) هو السلطان السلچوقي الثاني (١٠٦٣ - ١٠٧٣م = ٤٥٦ - ٤٦٦هـ) اشتهر بشجاعته وكبح الثورات. استولى على حلب ١٠٧٠م = ٤٦٤هـ وهزم رومانس ملك الروم في مانتزيكريت عام ١٠٧١م. جرحه جندي كرخاني فمات متأثرا بجراحه. انظر .. المنجد..

(49*) ذكر الدكتور زكي محمد حسن هذه الكتابة بالشكل التالي "وعليها كتابة نصها: السلطان عضد الدين، لتقديمها لحضرة الأجل السلطان المعظم ألب أرسلان أدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبلة أهل العصمة صنعه حسن القاشاني في تسع وخمسين وأربعمائة" . انظر : فنون الإسلام. د/ زكي محمد حسن. ص ٥٢٧، ٥٢٨ .

(50*) جاء في كتاب الدكتور أصلان آبا عن هذه التحفة ما يلي:
".. صينية من الفضة قطرها ٤٣سم، محفوظة بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن وجاء فيما عليها من كتابات، أنها من عمل الصانع "حسن القاشاني" عام ٤٥٩/ ١٠٦٦، بتكليف من زوجه السلطان السلچوقي المعظم عضد الدين ألب أرسلان لتقديمها هدية إلى زوجها... وما من شك أن أسلوب الصناعة الجيد، ومستوى الزخرفة الأخاذ، جعلا من هذه التحفة، هدية جديرة بسلطان عظيم. وقد داخل الشك البعض في أصل هذه التحفة، لكن الحقيقة تؤكد أنها بنت عصرها، ودليل هذه الحقيقة، هو أسلوب الزخرفة ، وأسلوب الكتابة اللذان على الصينية. انظر: "فنون

الترك وعمائرهم، تأليف أوقطاى أصلان آبا، ترجمة أحمد محمد عيسى، إستانبول، ١٩٨٧م ص ٢٦٣.

(51*) **كيرمان:** مدينة في إيران. قاعدة الإقليم الثامن وهي في الوقت الحاضر مركز تجاري مهم، تشتهر بصناعة الأنسجة القطنية والصوفية والسجاد، انظر المنجد...

(52*) **قزوين:** بالفتح ثم السكون وكسر الواو. مدينة مشهورة قريبة من مدينة الري استحدثها سابور ذو الأكتاف، فتحت صلحا في عهد أمير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه على يد البراء بن عازب سنة ٢٤ هـ ودخل أهلها الإسلام. ينسب إلى تلك المدينة خلق كثير منهم الخليل بن عبد الله أبو يعلي القزويني وأيضا محمد بن يزيد بن ماجه أبو عبد الله القزويني الحافظ صاحب كتاب السنن (ت٢٧٣هـ) (انظر معجم البلدان جـ ٤ ص ٣٤٢ - ٣٤٤).

(53*) أوضح م. آغا أوغلو؛ أن التكفيت بالفضة الموجود فوق المبخرة الموجودة في بوسطن كان يستخدم بدلا منه التطعيم بالذهب أحيانا، وهذه التحفة، تعتبر نموذجا نادرا جدا من النماذج التي استخدمت الحشو الذهبي من بين التحف السلجوقية الإيرانية المزخرفة بأسلوب التطعيم، ولما لم يتيسر إمكانية رؤية المبخرة الموجودة في بوسطن ودراستها، فمن الممكن أن تكون تحفة إيلخانية تابعت المأثور السلجوقي في هذا الصدد انظر: أولكر ص ١٥٩.

(54*) **الدرباني: Zebu** : (Bos) البقر الدربانية والدراب، جنس ثدييات مجترات من الفصيلة البقرية، على غاربها سنام، منها ثلاثة أنواع برية، أهمها هو الدرباني الهندي أو الأهلي Bosindicus. وقد دجن في الهند. "المترجم"

(55*) **Ponza** : **حجر الخفان:** حجر إسفنجي خفيف يستخدم في جلاء المعادن، والرخام، وتنظيف الأرضيات.

(56*) **بخارى:** بالضم من أعظم مدن ما وراء النهر كانت قاعدة ملك السامانية. جرت أولى محاولات فتحها في عهد معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه على يد عبيد الله بن زياد عامل الخليفة على خراسان وكان ذلك سنة ٥٥ هـ . أما قتيبة بن مسلم فإنه

عبر النهر إلى بخارى فحاصرها وهزم جموع الصفد وفرغانه والشاش وبخارى التي جاءت لحربه وسبى منهم خمسين ألف. ينسب إليها كثير من أئمة المسلمين منهم إمام أهل الحديث أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري صاحب كتاب الحديث (ت٢٥٦ هـ)، وأبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا الحكيم البخاري صاحب التصانيف (ت ٤٢٨هـ) انظر معجم البلدان جـ ١ ص ٣٥٣ - ٣٥٦ .

(57*) **فرغانه:** بفتح ثم سكون مدينة واسعة بما وراء النهر متاخمة لبلاد تركستان بناها أبو شروان ونقل إليها من كل بيت واحدا وسماها أزهرخانه ينسب إليها حاجب بن مالك بن اركين أبو العباس التركي أنوغان (ت ٣٠٦هـ) وشهاب الدين ياقوت الحموى: دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م معجم البلدان جـ ٤ ص ٢٥٣ .

(58*) **كاشغر:** بالتقاء الساكنين هي مدينة وقرى يسافر إليها من سمرقند وهي في وسط بلاد الترك وأهلها مسملون ينسب إليها أبو المعالي طغرلشاه محمد بن الحسن بن هاشم الكاشغري الواعظ (ت ٥٥٠ هـ) معجم البلدان جـ ٤ ص ٤٣٠ .

(59*) **الختن = الخوتان؛** بضم أوله وفتح ثانيه: بلد وولاية. دون كاشغر ووراء يوزكند، وهي معدودة من بلاد تركستان وهي في واديى جبال في وسط بلاد الترك ينسب إليها سليمان بن داود بن سليمان أبو داود المعروف بحجاج الختن. انظر: معجم البلدان جـ ٢ ص ٣٤٧ .

(60*) **الأيغور:** من الأقوام التركية القديمة التي خضعت للهون والصين والأوار والمغول والگوك ترك فيما بين عام ٥٤٥ - ٥٥٢م وكسبوا استقلالهم عن إدارة الگوك ترك. ولكنهم دخلوا تحت سيطرة النفوذ الصيني بعد موت حاكمهم طوق - قابت . س. انظر: للمترجم؛ أوراق تركية حول الثقافة والحضارة جـ ١ القاهرة ٢٠٠٢م.

(61*) **آلتاى = آلتائى؛** سلسلة جبال في آسيا الوسطى بين روسيا والصين فيها معادن الذهب والفضة. ارتفاعها ٤٥٢٠م. وسكنها أقوام من الترك. انظر: المنجد..

(62*) "بالرغم من أن هذه القناديل غير مرتبطة بالمدرسة الأولى من ناحية تقنية الصنع، حيث إنها صنعت بتقنية الطرق، وأنها غير مزخرفة بطراز النقش كـالتحف التـي شكلت المدرسة الثانية، فإننا تناولناها في هذا القسم" (المؤلف).

(63*) الكتابة نصها :-(بتاريخ شهر المحرم سنة تسع وخمـسين وخمس مائة "فرمـودن ابن خدمت" عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدي ضرب محمد بن عبد الواحـد عمـل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة لصاحبه خواجه أجل ركن الدين فخر التجـار أمين المسلمين زين الحاج والمحرمين رشيد الدين عزيزى بن أبو الحسين الزنجاني دام عزه) انظر: " زكي محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربـي ١٤٠١م = ١٩٨١م ص٥٣٣. "فرمودن إين خدمت" عبارة فارسية بمعنى: "أمـر بعمـل هـذه الخدمة.."

(64*) **إصفارايين İsfarayin** : مدينة في خراسان.

(65*) **الآكوامانيل:** إناء يصنع ليوضع فيه ماء الورد أو محلول يحتوي على ماء فيه مـادة طيارة، ويصنع من المعادن، وكذا من ورق المانيلة.

الفنون المعدنية فى سوريا والعراق

(يتناول هذا الجزء الفنون المعدنية فيما بين نهاية القرن الحادى عشر الميلادى وسنة ٦٥٩هـ = ١٢٦٠م أى الفنون المعدنية لدى سلاچقة سوريا والزنكيين أتابكة السلاچقة والأيوبيين الذين حافظوا على التقاليد الفنية السلچوقية)

نظرة عامة على الفنون المعدنية السورية والميزوپوطامية، أى العراقية

أوضحنا سابقا أنه عقب وفاة ملكشاه سنة ٤٨٥هـ = ١٠٩٢م بدأت الحركات الانفصالية والانقسامات السياسية داخل إمبراطورية السلاچقة العظام نفسها، وانقسمت الإمبراطورية السلچوقية إلى مناطق مستقلة صغيرة تحكمها عناصر مختلفة اعتبارا من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. ولكن هذه الانقسامات السياسية والإدارية لم تزعزع التكامل، والتطور الفنى الذى شهدته الساحة الفنية خلال هذه الفترة نفسها، بل أكثر من ذلك، فقد وصلت الفنون المعدنية إلى مستوى متقدم جدا فى الفترة التى عرفت فى التاريخ باسم "عصر الأتابكة". ففى هذه الفترة التى أديرت فيها

الأراضى السلچوقية من قبل الأتابكة[*67]، نهضت، وتطورت، وتكاثرت النشاطات والفعاليات الفنية. وخاصة فى عهد الزنكيين فى ميزوپوطامية، كذلك فى عهد الأيوبيين الذى حافظوا على التقاليد الفنية السلچوقية فى سوريا.

ولقد اتضح أن الشام والموصل أصبحتا من أهم المراكز الرئيسة فى فنون المعادن فى عصر الأيوبيين والزنكيين الذى استمر حتى السيادة المملوكية التركية على سوريا سنة ٦٥٩هـ/ ١٢٦٠م واستيلاء المغول على ميزوپوطامية سنة ٦٦١هـ = ١٢٦٢م.

فقد دخلت الموصل تحت الإدارة الزنگية فى عهد عماد الدين زنگى سنة ٥٢١هـ = ١١٢٧م، ولقد استطاع هذا الأتابك الاستيلاء على مدن نصيبين وحاران وحلب إلى جانب الموصل، وأسس السيادة الزنگية على هذه المنطقة الجغرافية[٥٧٨].

وبعد وفاة عماد الدين زنگى سنة ٥٤١هـ = ١١٤٦م، طالب ابنه نور الدين زنگى بأراضى والده فى سوريا، واستطاع أن يفرض سيطرته ويضع يده حتى على الشام التى كانت تحت إدارة "أتابكة الشام" البوريين فيما بين ٥٠٣/ ٥٤٩هـ = ١١٠٩/ ١١٥٤م، وأصبح حاكما على سوريا كلها. وكان سيف الدين غازى الأول - الابن الآخر لعماد الدين زنگى - يسيطر على الموصل ويحكمها.

---

[578] انظر: عن عصر الأتابكة الزنكيين؛ Köprülü, M. F. "Atabekler", İslâm Ansiklopedisi, vol. I, 1940, p. 714 - 715.
انظر: عن تاريخ عصر زنكى الموصل؛ Darkot, B. "Musul", İslâm Ansiklopedisi, vol. VIII, 1960, p. 740.

وظلت الموصل حتى سنة ٦١٥هـ = ١٢١٨م تحت إدارة العائلة الزنكية التى اشتهرت بحمايتها العظيمة للفنون، واستمر هذا الوضع فيما بين سنوات ٦١٥ و ٦٥٨هـ = ١٢١٨- ١٢٥٩م تحت إدارة بدر الدين لؤلؤ الذى تربى فى سراى الزنكيين وتخلص من العبودية ووصل إلى مرتبة الأتابك. واستمر بدر الدين لؤلؤ فى إدارة الموصل والمدن الصغيرة المرتبطة بها حتى سنة ٦٣١هـ = ١٢٣٣م باسم العائلة الزنكية مستخدما لقب "آتابك"، وفى هذه السنة نفسها، وبعد أن منحه الخليفة العباسى المستنصر (٦٢٣هـ = ١٢٢٦م) لقب "الملك الرحيم" أصبح ملكا. واستطاع بدر الدين لؤلؤ رجل الدولة المجرب والمحنك، أن يعقد علاقة صداقة مع المغول الذين كانوا قد استولوا على عبدان آنذاك، وأن يحول بذلك دون تخريب الموصل، وأمن استمرارية حياة الموصل كمركز تجارى وثقافى وفنى مهم فى المنطقة. وعقب وفاة لؤلؤ سنة ٦٥٨هـ = ١٢٥٩م تولى ابنه إسماعيل مكانه، ولكن إسماعيل لم يستطع التفاهم أو التواؤم مع المغول الذين كانوا قد استولوا على بغداد سنة ٦٥٧هـ = ١٢٥٨م وقتلوا الخليفة، وقضوا على الخلافة العباسية، وفضل التفاهم، والتعاون الفعلى مع المماليك الأتراك الذين استولوا على الإدارة المصرية سنة ٦٤٨هـ = ١٢٥٠م وتحولوا إلى قوة سياسية كبيرة فى فترة وجيزة. وكنتيجة لسياسة إسماعيل هذه فقد استولى المغول على الموصل سنة ٦٦١هـ = ١٢٦٢م.

وقد ظلت سوريا تحت إدارة الزنكيين حتى وفاة نور الدين زنكى سنة ٥٧٠هـ = ١١٧٤م، وبعد ذلك، انتقلت إلى السيادة الأيوبية [٥٧٩].

---

[579] انظر: عن عصر الأيوبيين؛ Becker, C. H. "Eyyübîler", İslâm Ansiklopedisi, vol. IV, 1948, p. 424 - 429.

ومن الثابت أن الأيوبيين قد ساد حكمهم فى مصـــر فيمـــا بين ســـنوات ٥٧٠/ ٦٤٨هـ = ١١٧٤/ ١٢٥٠م وفى ســـوريا فيمـــا بين ســـنوات ٥٧٠/ ٦٥٩هـ = ١١٧٤/ ١٢٦٠م. وكان لهم فرع آخر أدار دفة الحكم فى اليمن حتى سنة ٦٢٦هـ = ١٢٢٨م.

وقد كان جد صلاح الدين الأيوبى مؤسس الدولة الأيوبية من أصل كردى ويسمى شادى بن مروان، ولكن من المعروف أن أيوب والد صلاح الدين وعمه شيركوه كانا من القادة الذين عملوا لسنوات طويلة فى خدمة كل من عماد الدين ونور الدين زنگي. وأن صلاح الدين الأيوبى الذى ولد سنة ٥٣٢هـ = ١١٣٧م فى القصر الزنگى، قد تربى، وترعرع طبقا للعادات والتقاليد والأعراف السلچوقية، ولذا، فإن التقاليد الفنية، والثقافية السلچوقية قد استمرت فى سوريا خلال العهد الأيوبي.

ولقد كانت الحروب الصليبية هى أهم الأحداث التاريخية التى شكلت نمط الحياة السياسية للأيوبيين والزنگيين وأثرت فيها خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، السادس والسابع الهجريين؛ ففى الحملة الصليبية الأولى التى اندلعت سنة ٤٩٠هـ= ١٠٩٦م، نجح المسيحيون فى انتزاع القدس التى كانت تحت سيطرة الفاطميين، وبالإضافة إلى القدس فقد تشكلت فى كل من يافا وأورفه وأنطاكية إمارات مسيحية صغيرة اعتبارا من (٤٩٣هـ = ١٠٩٩م).

ولما كانت إمبراطورية السلاچقة العظام قد تمزقت تماما مع بدايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، فقد وقع على عاتق سلاچقة الأناضول والزنكيين محاربة الصليبيين القادمين من الغرب خلال هذه الفترة.

ولقد اكتسب كل من عماد الدين زنگي، وولده نور الدين زنكى شهرة واسعة فى العالم الإسلامى كمجاهدين عظيمين نظرا للهزائم العديدة التى ألحقوها بالجيوش المسيحية.

بدأت الحملة الصليبية الثانية فى سنة ٥٤٢هـ = ١١٤٧م. وفى سنة ٥٤٤هـ = ١١٤٩م أراد ملوك القدس المسيحيين توسيع نطاق أراضيهم، فبدءوا فى تنظيم الهجمات ضد مصر. ولما رأى الفاطميون أنهم لن يستطيعوا وحدهم التعامل مع الصليبيين بالندية الكافية طلبوا المساعدة من الأتابك نور الدين زنگى السنى بالرغم من أنهم شيعة. فبعث نور الدين الزنگى بشيركوه وابن أخيه صلاح الدين الأيوبى إلى مصر. ولما نجح شيركوه فى وقف الهجمات المسيحية الموجهة ضد مصر، عين وزيرا من قبل الخليفة الفاطمى وعقب وفاة شيركوه المفاجئة، أصبح صلاح الدين الأيوبى وزيرا مكانه. وبمجرد أن أصبح صلاح الدين وزيرا، أخذ ينفذ تعليمات نور الدين آل زنگى؛ فخلع الخليفة الفاطمى وربط مصر السنية بالخليفة العباسى سنة ٥٦٧هـ = ١١٧١م.

وعقب وفاة نور الدين آل زنگى سنة ٥٧٠هـ = ١١٧٤م، أعلن صلاح الدين استقلاله، وقام بغزو الأراضى الميزوپوطامية الممتدة حتى الفرات وسوريا مؤسسا بذلك الدولة الأيوبية. ونجح صلاح الدين الأيوبى الذى نذر نفسه لمحاربة الصليبيين طوال السنوات التالية فى استرداد القدس من أيدى الصليبيين سنة ٥٨٣هـ = ١١٨٧م.

ولما توفى صلاح الدين الأيوبى فى الشام سنة ٥٨٩هـ ١١٩٣م تقاسم إخوته وأبناؤه الأراضى الأيوبية، إلا أن أخاه العادل الأول نجح فى فرض طاعته على الأمراء الأيوبيين، ودعم من جديد وحدة الأراضي.

إلا أن وفاة الملك العادل الأول سنة ٦١٥هـ = ١٢١٨م، ترتب عليها مرة أخرى تمزق الدولة الأيوبية بشكل قاطع، وتوزعت إلى إمارات فى الشام، وحلب، والجزيرة، وفلسطين ومصر وحتى اليمن. وكانت أهم هذه الإمارات هى مصر وسوريا. وتابع الأيوبيون الذين استمروا فى حكم مصر حتى سنة ٦٤٨هـ = ١٢٥٠م، وفى حكم سوريا حتى سنة ٦٥٩هـ = ١٢٦٠م، – نضالهم وحروبهم ضد الجيوش الصليبية.

ورغم أن العهد الزنكي، والأيوبى قد اتسم فى معظم مراحله بالشقاق والخلاف داخل العالم الإسلامي، من ناحية، والحروب المتتالية ضد الجيوش الصليبية الغازية من ناحية أخرى، فإن هذا العهد قد اتسم فى الوقت نفسه بالنشاط الفنى والثقافي، وتحولت الموصل والشام إلى مراكز متطورة جدا فى ميدان الفنون والثقافة.

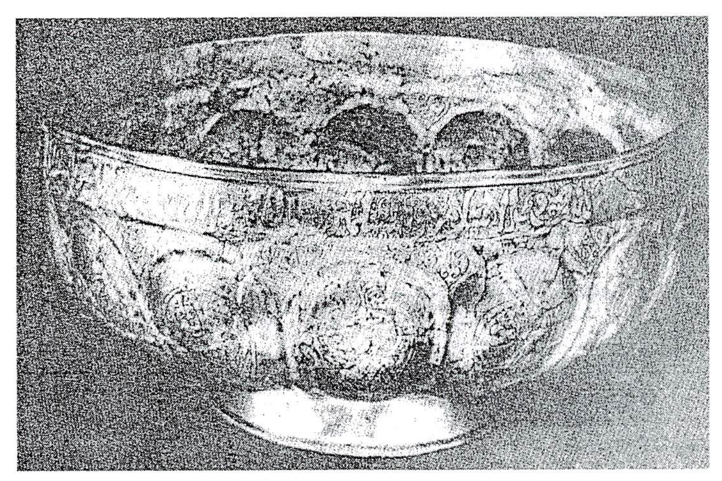
لم يترك العصر الزنگى والأيوبي، ولم تصل إلى يومنا هذا أى نماذج فنية ذهبية أو فضية، عدا بضع قطع من أعمال الزينة[٥٨٠] فيما بين التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا والجزيرة، وطاس من الفضة (صورة ١٣٢)[٥٨١] ينسب إلى سوريا. ولكن القسم الأعظم من

---

[580] عن أدوات الزينة فى بلاد ما بين النهرين وسوريا، انظر: The Arts of Islam, Kat. no. 239 - 240, 243. 13 وعن المجوهرات الأيوبية التى ترجع إلى القرن ١٣؛ انظر: Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 2, صورة 2 a و Kat no. 5.

[581] انظر: Fehérvári, G. Keir Collection, Kat. no. 127, p. 100 -103, Pl. G. و Pl. 42 a-d.

هذا الأثر الذى يتضح من كتابته أنه قد صنع باسم "أولوغ قايماز" القائد المعروف



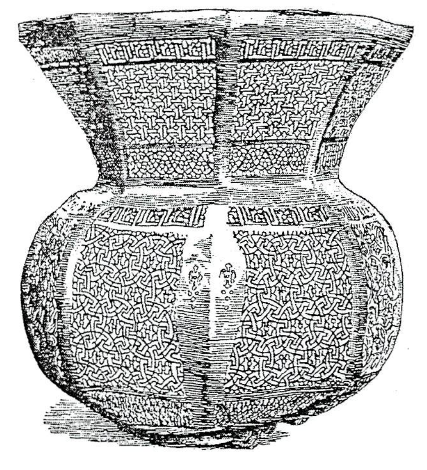
صـــورة ١٣٢

التحف المختلفة عن هذا العصر، هى تحف من النحاس الأصفر، ومؤرخة فيما بين ٦١٧/ ٦٥٩هـ = ١٢٢٠/ ١٢٦٠م، ومزخرفة بأسلوب التكفيت. وبالإضافة إلى النماذج المزخرفة بالتكفيت هذا، فهناك بضعة قناديل من النحاس الأصفر طبق فى زخرفتها تكنيك التخريم وتنسب إلى سوريا، وبعض المرايا البرونزية المصنوعة بتقنية السبك والصب والمزخرفة بزخارف بارزة.

أ- القناديل المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بأسلوب التخريم: والمرايا البرونزية المصنوعة بالصب والمزخرفة بالتطعيم:

وصلت إلينا عدة قناديل نحاسية مزخرفة بطراز التخريم، ومصنوعة بتقنية الطـــرق، تنسب إلى ســـوريا، وهى ضمن التحف المعدنية السلجوقية.

والذى عمل تحت امرة صلاح الدين الأيوبى فيما بين (١١٨٨ - ١١٨٩) فإنه بالقياس مع الطاسة الموجودة فى المجمـــوعة الثـــانية عشـــرة لكيير سواء من ناحية القـــالب أو الزخرفة فإن هذا العمل يعود صنعه إلى إيران أكثر من سوريا.



شــــكل ٤٥

ومن بين هذه النماذج قنديل موجود فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، وهو وارد من الجامع الأموى فى الشام. ويتضح من كتابته أنه صنع فى سنة ٤٨٣هـــ = ١٠٩٠م. وسيدرس هذا القنديل ضمن القسم الخاص بالأعمال المعدنية الموجودة فى المتاحف التركيـــة. وهناك قنديل آخر معروض فـــى متـــحف اللـــوفر (شكل ٤٥)[٥٨٢]. مصنوع من النحاس الأصفر، كان موجودا فى مسجد قبة الصخرة فى مدينة القدس بدنه فى شكل كروي، وعنقه يتسع كلما اتجه نحو حافة الفوهة وسطحه مقسم إلى ستة أقسام ذات أضلاع رقيقة تتجه من أعلى إلى أسفل. والسطح كله مزخرف برسوم هندسية تشكلت، ونتجت من استخدام أسلوب التخـــريم فى زخرفتـــه.

والفوهة محاطة بشريط كتابى عبارة عن "لا إله إلا الله" فقط، وتكرار لعبارة "المنة لله" ومع أن الكتابة لا تحتوى على تاريخ فوق القنديل، فإن سمات الرسوم الهندسية المستخدمة فى زخرفة التحفة وخصائصها تشير إلى القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري. إن هذا القنديل الذى يرجع إلى جامع قبة الصخرة، من المحتمل أن يكون قد صنع فى تاريخ ما عقب استعادة صلاح الدين الأيوبى لمدينة القدس من أيدى الصليبيين سنة ٥٨٣هـــ = ١١٨٧م.

* * * * *

---

(582) Arts de l'Islam, Kat. no. 148; Migeon, G. L'Orient Musulman, Pl. 20; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-V", op. cit., p. 220 - 221, fig. 8.

المرايا البرونزية:

أما المرايا المصنوعة بتقنية الصب، والمزخرفة بالتطعيم والرسم البارز، فإن قسما كبيرا منها يرجع إلى إيران، ولكن قسما من هذه التحف صنع فى مناطق خارج إيران مثل أرض الجزيرة أو ورش ومصانع الأناضول. وقد أوضحنا ذلك عند الحديث عن المرايا السلجوقية فى إيران.

ومن المرايا السلجوقية نماذج مزخرفة بالرموز الفلكية وتنسب إلى ميزوبوطامية. وهناك نماذج من المرايا احتلت تكوينة أبو الهول المزدوج مكانها على سطوحها كتكوينة زخرفية، وهى مؤرخة ببدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى ينسبها بعض الباحثين إلى إيران وينسبها بعضهم إلى أرض الجزيرة[٥٨٣]. والسبب الرئيس الذى جعل بعض الباحثين ينسبون المرايا المزخرفة برسوم سفنكسين يثبان وقد أدارا ظهريهما لبعضهما (انظر صورة ٨٣، ٨٤) إلى الورش والأتيليهات الميزوبوطامية، هو أنهم قد اعتمدوا على استخدام التكوينة نفسها فوق قطعة قماش يتضح من كتابتها أنها نسجت فى بغداد، وموجودة فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن، ومشابهة تماما لتكوينة المرايا[٥٨٤]. ووجود هذه التكوينة الزخرفية فوق قماش قد نسج

---

(583) عن الباحثين الذين يرجعون المرايا المزخرفة بتكوينة إلى الهول المزدوج إلى إيران، انظر:

Dimand, M. Handbook, p. 136, fig. 78; Melikian - Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 37. وعن الباحثين الذين يرجعون نفس المجموعة من المرايا إلى بلاد ما بين النهرين انظر: Ağaoğlu, M. "A Note on Bronze Mirrors", op. cit., p. 17; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 289; Sceratto, U. op. cit., p. 89 - 90.

(584) Sceratto, U. op. cit., p. 90.

فى بغداد، إشارة إلى أن استخدام تكوينة السفنكسين المزدوجين كانت معروفة فى أرض الجزيرة. ولكن فى اعتقادى أن استخدام التكوينة نفسها الزخرفية على خامات أخرى مزخرفة بها، لا يعنى بالضرورة حصر كل القطع الفنية المزخرفة بها على منطقة أرض الجزيرة وحدها وبشكل نهائى وقاطع. فكما أوضحنا فى القسم الخاص بـــ "إيران" فإن الحفريات التى تمت فى ما وراء النهر فى السنوات الأخيرة، قد أخرجت عددا كبيرا من المرايا المزخرفة بهياكل أبو الهول المزدوج، وهذا يقوى الاتجاه والرأى القائل بإمكانية أن تكون هذه التحف قد صنعت فى ورش ومصانع بلاد ما وراء النهر. ولكن لما كانت التحف المعدنية التى يمكن سبكها وصبها يمكن نسخها وتقليدها بسهولة ويسر، فإن ذلك يجعل الاحتمال القائل بأن هذه التكوينة الزخرفية المكونة من سفنكسين يثبان وقد أدارا ظهرهما لبعضهما قد انتشرت فى كل العالم السلچوقي، وأن قسما من المرايا السفنكسية، قد صنع فى الورش الميزوپوطامية، وقسما آخر فى ورش وآتيليهات الأناضول، احتمالا قائما ولا يرفضه العقل، أو الباحث المحايد.

أما السبب فى جعل كل المرايا المزخرفة بالرموز والإشارات الفلكية مقصورة على بلاد أرض الجزيرة وحدها، فيعتمد على وجود مرآة (انظر حاشية ٤٩١) مزخرفة برموز كواكب البروج، وهى موجودة ضمن مجموعة "أوتينجان – والرستيان" “Öttingen- Wallerstein” ويذكر فى كتابتها اسم الملك المعز آرتوق شاه المتوفى سنة ٦٦١هـــ = ١٢٦٢م. ومناطق شرق الأناضول التى تعد منطقة أرتوقية، يعتبرها الباحثون الغربيون – بصفة عامة – قطعة من أراضى ميزوپوطامية ويربطونها بها. فإن تلك المرآة الأرتوقية الموجودة ضمن مجموعة "أتينجان والرستيان" أو التحف

المعدنية الأخرى التى تحمل اسم ملوك آرتوقيين، بالإضافة إلى الكثير من المنشورات والمطبوعات تصنف على أنها تحف وأعمال ميزوبوطامية(٥٨٥).
ونحن.. لما كنا نقبل بالرأى القائل بأن منطقة جنوب شرق الأناضول والتى هى منطقة أرتوقية، تعتبر قطعة أناضولية خالصة، ولذلك، فإننا نعتبر هذه المرآة الأرتوقية التى تحمل كتابتها اسم آرتوق شاه - من آرتوقى خربوط - أو المرايا السلجوقية الأخرى المزخرفة برموز فلكية وقريبة من هذه التحف، نعتبرها أناضولية. وسندرسها ضمن تحف الأناضول المعدنية.

إن أهم النماذج التى يمكن إرجاعها إلى أرض الجزيرة - من بين المرايا السلجوقية، هى مرايا ذات مقبض، مزخرفة بخمس ميداليات مرسوم فيها صورة لـــ "رأس إنسان متوج" وقد استقرت فوق أرضية مغطاة برسوم هندسية (صورة ١٣٣). وتوجد نماذج من هذه المرايا ضمن مجموعات هرارى بالقاهرة، وكيير بلندن، وألبرت وفيكتوريا، والمتحف البريطانى ومتحف الدولة فى برلين الغربية(٥٨٦).

---

(585) عن المطبوعات التى تصنف الأعمال المعدنية التى تعود إلى الآرتوقيين على أنها آثار تعود إلى بلاد ما بين النهرين انظر: Barrett, D. op. cit., p. 11; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 169 - 170, صورة 199 و vol. II., p.23, صورة 223; Sceratto, U. op. cit., p. 85 و 89-91, صورة 36.

(586) عن النموذج الموجود فى مجموعة كيير فى لندن؛ انظر:
Fehéri, G. Keir Collection, Kat. no. 103, Pl. 35 a.
عن النماذج الموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة؛ انظر:
Survey, vol. XII, Pl. 1302, D ve H. فى متحف ألبرت وفيكتوريا
يوجد نموذجان أرقام env. no. 14 - 1950 و env. no. 20 - 1897
فى المتحف البريطانى بالمخازن نموذج لم يعط رقما فى سجلاته، وهناك نموذج فى متحف الدولة فى برلين تحت رقم J. 5136 .



صـــــورة ١٣٣

ولا يمكن القطع بأن صورة "رأس الإنسان المتوج" التى تحتل مكانها داخل الميداليات تحمل معنى رمزيا أم أنها لا تحمل أى معنى. ولكن الروزيتات(٥٨٧) المزخرفة برءوس آدمية يتضح أنها رموز (الشمس) و(القمر) التى نشاهدها فوق الآثار المعمارية لسلاجقة الأناضول، يمكن أن تذكر بالإشارات والرموز الفلكية.

إن استخدام الموتيفات الهندسية فى الفنون المعدنية الإسلامية وبشكل كبير، يمكن أن يغطى السطح كله، بدأنا نشاهده، أول الأمر، فى العصر الزنكى فوق التحف المزخرفة والمنقوشة بأسلوب التكفيت والمصنوعة فى أرض الجزيرة: فالرسوم الهندسية المعروفة بمصـــطلحات مثل "الصليب المعقــوف" حــرف T المتداخل فى بعضـــه، أو "الشوكة الزنانة" أى "الدياپازون" وهى كحرف Y المتداخل، وكذلك حرف الــ "Z" على أشكال هندسية مختلفة، كثيرا ما تصادفنا هذه الرسوم خاصة فوق التحف التى تحمل توقيعات لصناع موصليى الأصل. إن المرايا المزخرفة بصور لرءوس آدمية متوجة، فوق أرضية مغطاة بالرسم الهندسى المشكل من حرف Z المتداخل والمشكل من أشكال سداسية متقابلة وموحدة

---

(587) انظر: Öney, G. "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", Anatolica, III, (1969-70), p. 195 - 203.

مع خطوط مستقيمة؛ هذه الحشوات الهندسية، يتضح من كتابة فوق صندوق صغير[٥٨٨] أنها استخدمت لأول مرة على يد صانع موصلى سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م، فمن بين زخارف الصندوق نصادف ميدالية تطالعنا بهذه التكوينة الزخرفية. ولو وضعنا هذا النموذج فى الاعتبار، لأمكن التفكير فى أن كل المرايا المزخرفة بصورة الرءوس الآدمية المتوجة، والمغطاة أرضيتها كاملة بموتيفة حرف Z المتداخل، كلها ترجع فى صنعها إلى أرض الجزيرة، وأنها قد صنعت فى تاريخ ما بعد سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م، فى هذه المنطقة نفسها.

(وهناك مرآة من النوع نفسه ضمن مقتنيات متحف الآثار الإسلامية التركية، فى إستانبول. وسوف ندرسها ضمن نماذج القسم المتعلق بالمجموعة التركية).

ب- التحف المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتكنيك التكفيت "مدرسة الموصل"

كانت الكتابات الموجودة فوق التحف المعدنية السورية وكذلك الميزوبوطامية، بصفة عامة، تحتوى على التاريخ، واسم صاحب التحفة إن كان أميرا، أو أتابكا، أو تاجرا، وألقابهم. كما كانت التحف عمل توقيعات الصناع الذين صنعوها وكنيتهم. وحتى لو لم يكن هناك تاريخ فوق التحفة، فوجود اسم الحاكم على التحفة، كان يمكن الباحث من إمكانية إسناد تلك التحفة إلى فترة زمنية معينة، أو منطقة بعينها، أو مركز مهم من المراكز الفنية الرئيسة فى المنطقة التى كان يحكمها ذلك الحاكم المذكور اسمه. ومثال ذلك، مجموعة من التحف، يوجد فى الكتابة الموجودة عليها اللقب الذى

---

[588] Atina Benaki Müzesinde bulunan 1220 tarihli ufak kutu, Kakma tekniği ile süslü eserlerin tanıtıldığı bölümde incelenecektir.

اشتهر به حاكم الموصل الأتابك بدر الدين لؤلؤ، وهو "الملك الرحيم" وبذلك أمكن إسنادها إلى مدينة الموصل فيما بين سنوات ٦٣١/ ٦٥٨هـ = ١٢٣٣/ ١٢٥٩م. وعلى المنوال نفسه يمكن إسناد التحف التى تحتوى على اسم الحاكم الأيوبى أو لقبه إلى الحقبة التاريخية، أو المنطقة الجغرافية التى حكمها، وساد حكمه فيها.

إن معظم التحف الفنيـــة المعـــدنية التى صـــنعت فى أرض الجزيرة، أو سوريا والتى ترجع إلى القرن الثالث الميلادي/ السابع الهجري، والمزخرفة بأسلوب التكفيت، تحتوى كلها إلى جانب توقيعات الصناع على لقب "الموصلي"[٥٨٩] الذى كان يلقب به معظم صناع الموصل. ولكن، يتضح من الكتابات الموجودة على بعض التحف والمعلومات المستقاة منها، أن الصناع الذين استخدموا لقب الموصلي، إلى جانب توقيعاتهم، لم يصنعوا هذه التحف كلها فى مدينة الموصل وحدها. كما تظهر فى هذه الكتابات إلى جانب عبارة "الأسطى الموصلي" ما يبين أنها بالرغم من ذلك، قد صنعت فى مدن أخرى مثل القاهرة، أو الشام. ومثل هذه النماذج موجودة، وصنعها صناع قد تعلموا، وتدربوا فى الورش الموصلية. هؤلاء الصناع لابد أنهم من أصل موصلي، وهاجروا إلى مناطق خارج أرض الجزيرة، وعاشوا فى كنف أمراء، وحكام قد اشتهروا بأنهم حماة الفنون، ورعاتها كالأرتوقيين والأيوبيين فى مصر وسوريا ثم المماليك فيما بعد، وأنهم قد عملوا تحت إمرتهم. وهكذا،

---

[589] انظر: عن قائمة الآثار الموجودة نسبتها إلى "الموصل"؛ Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen und ihre Meister", Jahrbuch der Preu3-sischen Kunstsammlungen, 60, (1939), p. 9 - 11; Rice, D. S. "Inlaid Brasses form the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili", Ars Orientalis, II, (1957), p. 326; Wiet, G. "L'exposition d'art Persan á Londres", Syria, XIII, (1932), p. 78 - 79.

فإن القطع الفنية التى تحمل نسبة إلى "الموصل" يمكن القول إنها مرتبطة بالمدرسة الموصلية، أو إنها صنعت على يد صناع من أصل موصلي، ولكن لا يمكن القول إنها صنعت فى الورش أو المصانع الموصلية، وأن نطلق عليها أنها من صنع أو عمل الموصل. ولكن النماذج التى يمكن تصنيفها على أنها من "صنع الموصل" هى تلك التحف التى تحتوى كتاباتها على ما يفيد صراحة أنها صنعت فى الموصل، أو يوجد عليها اسم الأتابك الموصلى أو لقبه الذى اشتهر به. ومن هذا المنطلق، فإنه بالرغم من الارتباط الذى يربط فيما بينها إلى حد ما، فإنه أمكن تقسيم هذه النماذج إلى مجموعتين: مجموعة من "صنع الموصل" وقد صنعت فى الموصل بالفعل، ومجموعة تحمل لقب "الأسطى الموصلي" ولكن لم يتحدد بالضبط المكان الذى صنعت فيه[٥٩٠].

ولما كانت هناك فوارق أسلوبية، ونوعية فيما بين التحف التى صنعت فى مناطق خارج الموصل، بل حتى خارج منطقة أرض الجزيرة كلها، ولكنها خرجت من تحت أيدى صناع تعلموا، وتدربوا فى ورش موصلية وتحمل لقب "الأسطى الموصلي" مثل هذه الأعمال الفنية المعدنية لا يمكن أن يطلق عليها جميعا أنها "طراز موصلي" ولهذا السبب؛ فإن الباحث الذى يتصدى لدراسة التحف المعدنية السورية أو الميزوبوطامية والتى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، يجب أن يتوخى الدقة المتناهية عند استخدام مصطلح "صنع الموصل" أو "طراز الموصل" أو "المدرسة الموصلية". كما يتوجب عليه من عدم الخلط بين

---

[590] عن التفرقة بين الآثار التى عليها قيد "الأسطى الموصلي"، والآثار التى من "عمل الموصل" انظر:

Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 283; İdem. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", B. S. O. A. S., XIII, (1949 - 1951), p. 627.

النماذج التى صنعت فى مدينة الموصل، فهذه بالفعل من "صنع الموصل"، وبين النماذج التى تحمل سجل أو لقب "الأسطى الموصلي"؛ فبين الاثنين فرق بين عند استخدام المصطلح.

إننا لعلى قناعة تامة، بأن تناولنا لبعض الآراء المطروحة حول هذه التكوينة الزخرفية التى خدعت الباحثين لسنوات طويلة فيما يختص بتصنيف التحف المعدنية "صنع الموصل" ستكون ذات فائدة جمة. فإلى زمن قريب والتكوينة الزخرفية (الرجل الجالس متربعا، وقد أمسك فى يده هلالا) تحتل مكانا بارزا فى زخرفة الأعمال المعدنية، وكثير من الباحثين يصنف هذه التحف على أنها "نماذج موصلية" ويقبلونها على هذا المنوال، فكل من سارى Sarre، وهرزفيلد Herzfeld[٥٩١]، وديماند "Dımand" [٥٩٢] ينسبون هذه الرسمة إلى بدر الدين لؤلؤ، أما كوهنل Kühnel[٥٩٣] فيعتبرها شعار مدينة الموصل. واعتمادا على هذا الطرح فقد اعتبروا جميع التحف التى تحتل تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" مكانا فى زخرفتها تحفا موصلية. ولكن م. آغا أوغلى فى مقالته التى نشرها سنة ١٣٦٥هـ = ١٩٤٥م، طرح بعض الآراء المتعلقة بهذه الرسمة[٥٩٤]. وبعده بسنوات قام د. س. ريكه بدراسات حول القطع المعدنية المصنوعة فى الموصل، أو تلك التى تحمل كتاباتها

---

(591) Sarre, F. - Herzfeld, E. Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, vol. II, Barlin, 1911 - 1920, p. 212.

(592) Dimand, M. "Near Estern Metalwork", bul. of the Metropolitan Museum of Art, vol. XXI, (1926), p. 196; İdem. "Saljuk bronzes form Khurasan", op. cit., p. 92.

(593) Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen..", op. cit., p. 14.

(594) Ağaoğlu, M. "About a Type of ..", op. cit. p. 42.

تعبير "الأسطى الموصلي"(٥٩٥) وكانت دراسة مستفيضة، وخلص فيها إلى أن التكوينة الزخرفية التى تمثل "رجلا متربعا وقد أمسك الهلال" لا تعود إلى بدر الدين لؤلؤ، ولا هى شعار الموصل.

وكان السبب الذى جعل بعض الباحثين ينسبون الشخص الممسك بالهلال إلى بدر الدين لؤلؤ، أن لقب الشرف الذى استخدمه لؤلؤ هو "بدر الدين"، وكلمة بدر الدين تعنى "قمر الدين" أى هلال الدين. وثمة سبب آخر؛ اعتمد عليه الطرح السابق وهو وجود هذه الكلمة (هلال الدين) فوق السكة الخاصة بلؤلؤ(٥٩٦) والذى تصادف حدوثه كثيرا.

ولا يقبل آغا أوغلو هذا الرأي. ولا يرى علاقة رمزية بين "الشخص الممسك بالهلال" ولؤلؤ، لأن البدر المستخدم فى لقب لؤلؤ لا تعنى الهلال، بل تعنى البدر أى القمر التام. وأن هذا الرسم قد استخدم على سكة الزنكيين وقبل لؤلؤ بسنوات طويلة. وذكر أوغلو أنه كان مستخدما من قبل الأتابك عز

---

(595) انظر: عن الآراء المتعلقة بتكوينة "الرجل الممسك بالهلال" الخاصة د. س. رايس؛

Rice, D. S. “Inlaid Brasses..”, op. cit., p. 321.

(596) انظر: عن سكة عصر بدر الدين لؤلؤ التى استخدمت تكوينة "الرجل الممسك بالهلال".

Galib Edhem, İ. Catalogue des Monnaies Turcomanes, İstanbul, 1894, Pl. VI, no. 138 - 139; Lane-Poole, s. “The Coins of the Turcoman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee”, Catalogue of Öriental Coins in the British Museum, vol. III, London, 1877, Pl. X, no. 568 - 569.

الدين مسعود الأول منذ سنة ٥٨٥هـ = ١١٨٩م(٥٩٧). وأن رموز البروج الفلكية كانت رائجة الاستخدام فوق السكة المضروبة فى المنطقة التى كان يحكمها؛ سواء الزنگيين أو الأرتوقيين خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين/ السادس والسابع الهجريين. ومن هذا المنطلق فإن "القمر" المستخدم فوق سكة عز الدين مسعود الأول كان استخدامه كرمز فلكى هو الاحتمال الأقرب.

أما فيما يتعلق باستخدام "الرجل الممسك بالهلال" كشعار لمدينة الموصل كما طرحه د. س. ريكه، فإن الرد عليه هو أنه يجب التذكير بأنه لا يوجد أى شعار لأى مدينة فى العالم الإسلامى قط، أما "القمر" المستخدم فوق باب سنجار فى الموصل(٥٩٨) فإنه إشارة إلى استخدامه كرمز فلكي، وليس شعارا للمدينة.

إن ريكه الذى درس؛ سواء التحف الموصلية الشغل، أو تلك النماذج التى تحمل قيدا أو سجلا بأن صانعها "أسطى موصلي" دراسة منظمة وبشكل مفصل، وجد أن هناك فيما بين التحف الست التى تعود إلى عصر لؤلؤ

---

(597) انظر: عن سكة الزنگيين التى استخدمت تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" فوقها فى القرن ١٢؛

Butak, B. Resimli Türk Paraları, İstanbul, 1947, p. 62, no. 75 و p. 104, no. 114; Ettinghausen, R. "Hilâl in Islamic Art", The Encyclopedia of Islam, (New ed.) vol. III, fasc. 45 - 46, Leiden, 1966, Pl. XI., fig. 4; Galip Edhem, İ. op. cit., p. 94, no. 130, Pl. V; Lane-Poole, s. op. cit., p. 186, no. 529.

(598) انظر: عن ديكور باب سنجار الموصل؛ Sarre, F. - Herzefeld, E. op. cit. p. 212.

(٦٣١/ ٦٥٨هـ = ١٢٣٣/ ١٢٥٩م) والتى يمكن إرجاعها إلى الورش الموصلية، اثنتان فقط تحملان التكوينة الزخرفية "الرجل الممسك بالهلال"، وقد أوضح أن القمر الموجود على كلا النموذجين كان رمزا فلكيا. وأوضح ريكه أيضا؛ أنه من بين التحف الثمانى والعشرين التى تحمل توقيع "الأسطى الموصلي" فى كتاباتها توجد ثلاث فقط قد استخدمت تكوينة الرجل الممسك بالهلال فى زخرفتها، وبشكل غير مترابط ومستقل عن بعضها. وطبقا لما ذهب إليه ريكه فى تصنيفه، فإن واحدة فقط من التحف الثلاث تحمل المميزات والخصوصية السورية، وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى، وأن الأخريان تؤرخان بأواخر هذا القرن، وفى العصر المملوكي[٥٩٩]. وهكذا، يتضح أن التحف المعدنية التى احتلت تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" فى زخارفها ليست وبشكل قاطع - تحفا موصلية فقط، ولا تعود إلى الموصل وحدها.

إن وجود نماذج تبلغ ثمانى وعشرين تحفة، حتى وإن وجد فى كتاباتها ما يدل على أنها قد صنعت فى الموصل، وأن بعضا منها قد صنع خارج الموصل، ويوجد ضمن هذه الكتابة ما ينسب الصانع إلى الموصل، ليضفى قناعة كاملة على أنه قد وجد فى الموصل ورش وآتيليهات كبيرة، استطاعت أن تكون كوادر فنية شهيرة فى فنون المعادن فى عصر الآتابكة. ومن المؤسف له أن المصادر التاريخية وسجلاتها، التى تبين أو تشير إلى صناعة تحف فنية من النحاس الأصفر، وذات زخارف بأسلوب التكفيت فى الموصل مازالت نادرة. فالجغرافى الأندلسى المسلم "ابن سعد" الذى تجول فى سوريا

[599] Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 321.

وأرض الجزيرة خلال سنة ٦٤٨هـ = ١٢٥٠م، قد أوضح فى مخطوطته المسماة "الجغرافيا" أن (.. الموصل.. وفى هذا العصر شهدت تطورا فى كل فروع الفنون وخاصة فى مجال صناعة المشغولات المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتكنيك التكفيت بهدف تقديمها كهدايا للحكام خاصة، أو تصديرها إلى البلدان المجاورة... وأنها تحفة قيمة...) [٦٠٠].

وهناك سجل آخر متعلق بالتحف المعدنية الموصلية، ويرجع إلى العصر نفسه، وهذا السجل موجود فى الكتاب المسمى "مرآة الزمان" لـ "سبط ابن الجوزى" (متوفى ٦٧٤هـ = ١٢٥٧م) [٦٠١][68*]. فالجوزى يتحدث فى القسم الخاص عن الحرب التى دارت بين أتابك الموصل بدر الدين لؤلؤ، وجيش الخوارزميين فى سنجار ويبين أنه تعرض لهزيمة، ويوضح (.. أن الخوارزمشاهيين قد نهبوا وسلبوا أموال وخزينة لؤلؤ، وكان من بين الأشياء المنهوبة مقلمة مطعمة بالفضة قيمتها مائتا درهم، وطست وإبريق أكثر قيمة..).

ومما يدعو إلى العجب والاستغراب، حسب رأى د. س. ريكه أن كتاب القرن الثانى عشر الميلادى السادس الهجرى الذين عاشوا قبل كل من ابن سعد والجوزى اللذين يعتبران من كتاب القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، لم يتحدث قط عن التحف الفنية المزخرفة بتكنيك التكفيت والتى ترجع إلى الموصل أو إلى ميزوبوطامية، لأنه من الواضح، أن هذه التحف

---

[600] Barrett, D. op. cit., p. 14; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 283 - 284, انظر حاشية 5 - 9; Sceratto, U. op. cit., p. 92.

[601] Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 284, انظر حاشية 11 - 12.

المزخرفة بهذه الطريقة لم تكن قد صنعت فى ميزوبوطامية فى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

وكل ما هو موجود من هذه التحف المزخرفة بطريقة التكفيت والتى تنسب إلى ميزوبوطامية مجرد أنموذج واحد فقط، وهو مؤرخ بنهاية القرن الثانى عشر/ السادس الهجرى أو بدايات القرن الثالث عشر/ السابع الهجري. وجميع التحف الأخرى عبارة عن قطع صنعت فيما بعد سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م.

إن الانتقال المفاجئ إلى صناعة التحف المعدنية المزخرفة بطراز التكفيت فى أرض الجزيرة - وخاصة فى الموصل - فى بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، يمكن ربطه بهروب الصناع الخراسانيين إلى المناطق الغربية على إثر الغزو المغولى فى العصر نفسه، واستيطانهم واستقرارهم فى الموصل، وافتتاحهم ورشا بها، وبهذا بدأت مدرسة فنية جديدة؛ هى مدرسة الموصل (انظر حاشية ٣٥٦).

إن وجود موتيفات خاصة بخراسان فوق التحف الميزوبوطامية المزخرفة بتكنيك التكفيت، وبخاصة فوق إبريق مؤرخ بسنة ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م. ووجود اسم الصانع، ولقب "الموصلي" وأنه كان يعيش فى "مرو"، ويستخدم لقب "الطورابي"[٦٠٢] الذى كانت تستخدمه مجموعة أخرى من العاملين بالتجارة الذين يعيشون فى مرو، كل ذلك يؤيد الاقتناع بأن "مدرسة الموصل" قد بدأت بالصناع الهاربين من شرق إيران إلى الغرب، أو بعبارة

---

(602) Rice, D. S. “Inlaid Brasses..”, op. cit., p. 285, حاشية 16; İdem. “Studies in Islamic Metalwork III”, B. O. S. A. S., XV, (1953), p. 230.

أخرى، فإن الصناع الهاربين من شرق إيران إلى الغرب هم الذين بدءوا "مدرسة الموصل" وكما سبق القول فإن عددا من الصناع الذين نشأوا فى الموصل، ظل بعضهم فى هذه المدينة، وبعضهم الآخر تفرق فى البلدان المجاورة، وأنهم قد عملوا تحت إمرة ورعاية حماة آخرين للفنون. ولكن، يتضح - رغم ذلك - أنهم ظلوا يوقعون على تحفهم مستخدمين نسبة "الموصلي". وهكذا.. فإن الصناع الذين كانوا خراسانيين أولا ثم أصبحوا موصليين مع تغييرهم لموطنهم، وارتباطا به، قد بدأوا فى الانتشار فى المناطق المختلفة من الشرق الأدنى، حاملين معهم تكنيك التكفيت الذى يعد تكنيكا خاصا بخراسان، مازجين إياه بموضوعات وموتيفات خاصة بشرق إيران مع خصوصيات ومميزات ميزوبوطاميه.

ومن بين تحف النحاس الأصفر، المزخرفة بتكنيك التكفيت، وترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجري، يلفت د. س. ريكه الأنظار إلى مجموعة منها تعود إلى سوريا، على بعض نماذجها نرى مناظر مستوحاة من التراث المسيحى قد احتلت مكانها جنبا إلى جنب الكتابات والموضوعات الإسلامية. ومن بين هذه التحف التى تبلغ ثلاث عشرة تحفة، اثنتان فقط عليهما تاريخ، ونموذج آخر مذكور عليه اسم الأمير الأيوبى الملك الصالح نجم الدين أيوب (٦٣٨ / ٦٤٧هـ = ١٢٤٠ /١٢٤٩م) وتحتوى كتابة التحف التى تحمل تواريخ ٦٤٠هـ = ١٢٤٢م و٦٤٦هـ / ١٢٤٨م على توقيع الصانع مع قيد نسبته إلى الموصل بذكر "الموصلي"[٦٠٣]. والنماذج المؤرخة

(603) عن قائمة الآثار المعدنية الإسلامية المزخرفة بمشاهد مستوحاة من الأيقونوغرافيا المسيحية؛ انظر:

Rice, D. S. "The Seasons and The Labors of the Months in Islamic Art", Ars Orientalis, I, (1954), p. 33 - 34; Schneider, L. T. "The Freer Canteen", Ars Orientalis, IX, (1973), p. 137.

أو تلك التى يمكن تأريخها تعود ثلاثة منها إلى ما بين سنة ٦٣٨/ ٦٤٧هـ = ١٢٤٠/ ١٢٤٩م، أما النماذج المزخرفة بنقوش وموضوعات مسيحية فترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر(٦٠٤). / السابع الهجري.

إن وجود تحف معدنية مزخرفة بمناظر مأخوذة ومستوحاة من الأيقونوغرافيا المسيحية، يثبت أنه خلال ذلك العصر كان هناك بعض صناع التحف المعدنية من المسيحيين، وأنهم كانوا يصنعون هذه التحف لأصحاب أعمال أو أصحاب ورش مسيحيين، ولكن وجود اسم الأمير الأيوبى الملك الصالح نجم الدين أيوب (٦٣٨/ ٦٤٧هـ = ١٢٤٠/ ١٢٤٩م) فى كتابة إحدى التحف المزخرفة بموضوعات مسيحية، يطرح على الساحة إمكانية صنع بعض من هذه التحف المزخرفة بمثل هذه الموضوعات المسيحية للراغبين، وأصحاب أعمال وورش مسلمين. بالإضافة إلى ذلك، فإن وجود أسماء صناع مسلمين مثل "عمر بن أحمد زكي" و"سلامة بن داود" كصناع لبعض هذه النماذج المسجل فوقها "الأسطى الموصلي" يبين أيضا أن بعض هذه التحف المنقوشة والمزخرفة بموضوعات مسيحية قد خرجت من تحت أيدى صناع مسلمين(٦٠٥).

ولما كان أمراء سوريا الأيوبيون، يوقعون معاهدات صلح وسلام مع الملوك المسيحيين فى القدس من زمن لآخر، حتى إنه من المعروف أنهم ذات مرة نظموا حملة حربية مشتركة مع المسيحيين ضد الأيوبيين فى مصر، ولذلك فمن المتوقع أن بعض التحف المعدنية المزخرفة بموضوعات

---

(604) انظر: Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 316 و.325.

(605) İbid, p. 316.

مسيحية قد صنعت فى العصر الأيوبي، فى وقت كان أمراء سوريا الأيوبيين يعقدون فيه علاقات صداقة ومودة مع المسيحيين.

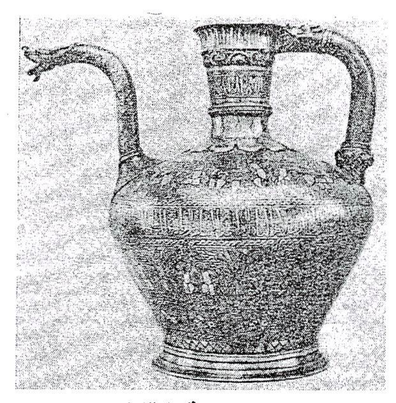
إن النماذج المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، والتى لا توضح كتابتها أين صنعت، أو لمن صنعت، لمن الصعب للغاية تحديد إن كانت تعود إلى سوريا، أو أرض الجزيرة. ولهذا السبب سنتناول التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية والمصنوعة فى سوريا وأرض الجزيرة فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، أولا كمجموعة واحدة، وبعد أن نعرف بالنماذج الرئيسة التى ترجع إلى هذا العصر متبعين فى ذلك التتابع التاريخى سنعرج إلى محاولة الفصل بين المميزات والسمات الخاصة بكل من سوريا، وأرض الجزيرة على حدة.

إن النموذج الذى يعتقد أنه أقدم النماذج المسجل عليها عبارة "الأسطى الموصلي" هو إبريق من النحاس الأصفر، مزخرف بتطعيمات نحاسية وفضية ومصنوع بطريقة الطرق، وهو موجود فى متحف اللوفر بباريس، (صورة ١٣٤) [٦٠٦]. ويفهم من كتابة هذا الأبريق أنه صنع من قبل صانع موصلى يسمى "إبراهيم بن مواليه". وصنبور هذا الإبريق الذى تبلغ أطواله ٣٠,٨ × ٢٢,٨سم، وقاعدته ومقبضه ليست كلها أصلية. بل من المحتمل أنها أضيفت إلى الإبريق فى عصور لاحقة، وأغلب الظن أنها تمت فى إيطاليا فى عصر النهضة. ومن المعتقد أن المقبض والصنبور الأصلى للإبريق الذى

---

(606) Arts de l'Islam, Kat. no. 149; Meisterwerke, vol. II. Taf. 149; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 55, fig. 240; RCEA, vol. X, 1939, vo. 3978; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", B. S. O. A. S., XV, (1953), p. 69 - 79, Pl. XII - XXII.

صـــنعه إبراهيـــم بن مواليه مشابه جدا للمقابض والصنابير الخاصة بالأباريق السورية والميزوبوطامية الأخرى والتى ترجع إلى العصر نفسه، وتحمل توقيعات الصناع الموصليين (انظر صورة ١٣٤ب للمقارنة بين الرسم التخمينى أو التقريبى الذى رسمه د. س. ريكه قريبا من الشكل الأصلى لهذه القطعة الفنية) (٦٠٧). وشكل هذا الإبريق كمـــثرى البـــدن أو أنه على شـــاكلة كـــروية، أو أنـــه متشـــابه مع



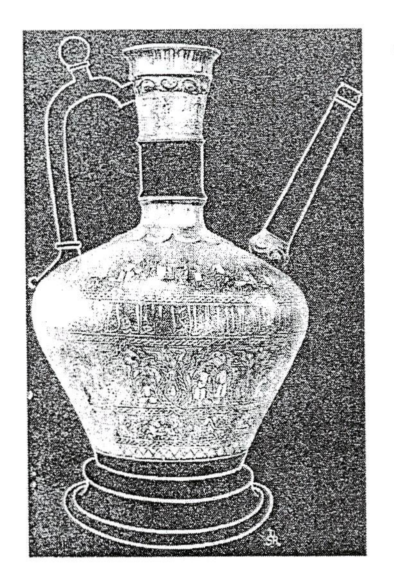
صـــــورة ١٣٤ a

الآثار المعمارية ذات الأبدان الأسطوانية. وهو مختلف عن الأباريق الإيرانية السلجوقية المزخرفة بأضلع مجــوفة. ويمكن اعتباره إبريقا ســـوريا أو ميزوبوطاميا خالصا، فالأباريق السورية الميزوبوطامية؛ أجسادها دائرية، تتسع كلما اتجهت نحو مقدمة الأكتاف، وذات صنابير طويلة رقيقة تنبثق من هذه الأكتاف، أما قسم الرقبة فهو أسطوانى الشكل بزاوية قدرها ٤٥ درجة. وبدن الإبريق الذى صنعه إبراهيم بن مواليه، منتظم أو منسق بخيوط وصفوف أحدها عريض والآخر ضيق، أسفله مقسم ومنفصل إلى أفاريز أفقية. وعند المنطقة التى تلتقى فيها الشرائح المكونة لقسم العنق مع البدن مباشرة يوجد شريط ضيق من الكتابة الكوفية، أما الشريط أى الأفريز المتسع

---

(607) Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", op cit., Pl. XVI. (كل الرسوم التخطيطية المستخدمة فى قسم التعريف بأعمال سوريا وبلاد ما بين النهرين هى رسومات د. س. رايس)

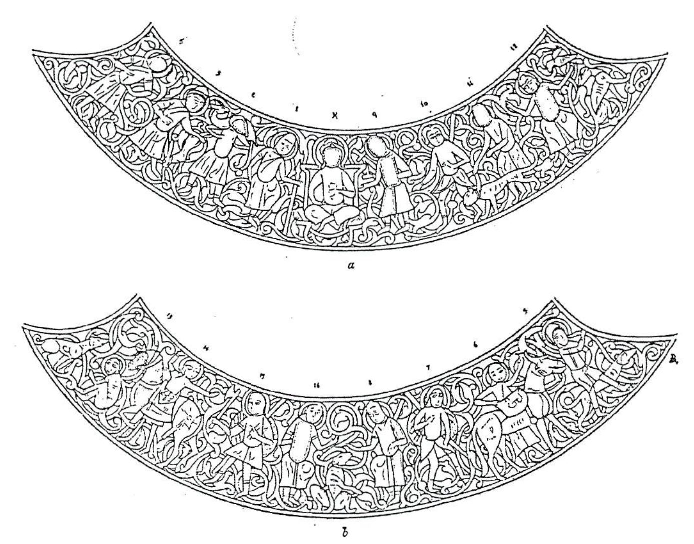
الواقع أسفله مباشرة والذى يشمل الكتف، فمزدان بمشهد "احتفال" مكون من شخوص حيوانية وبشرية متراصة. وتحت شريط الأشخاص والشخوص، توجد كتابة بخط النسخ، وتحت هذه الكتابة أيضا، يوجد إفريز عريض آخــر، مقســم إلى نيشـــات ذات شرائح قد استقرت بداخلها صور مزدوجة الشخـــوص، نراهمـــا وقد جلسا، أو وقفا على أقدامهما. وأسفل هذا الإفريز ذى النيش، يوجد شريط آخر ضيق مكون من لاعبى البولو. أما القسم الأسفل تماما فهو محاط بشريط رقيق ورفيع، مزدان ومزخرف برسوم هندسية متناسقة. وجميع الأفاريز الموجودة فوق البدن قد فصلت عن بعضها بأطر مجدولة، ومبرومة حول بعضها بشكل رخـــو وغـــير مشـــدود، وهـــذه الأطـــر قد التفـــت، وحـــددت أطراف النيش الموجود فى الإفريز الأوسط. ومع أن أرضية الأفاريز الضيقة قد غطت بتوريقات وأفرع نباتية ملتفة حول بعضها بشكل تلقائي، فإننا نجد أن أرضية الأفاريز العريضة المزدانة بتكوينات شخوصية قد تركت فارغة إلا من بضع موتيفات نباتية.



صـــــورة ١٣٤ b

وفى وسط الإفريز المقابل لأكتاف الإبريق، نرى صورة الحاكم (التى نألفها على التحف الإسلامية المبكرة: انظر صورة ٢، ٨، ٣٧أ، ٤٠أ) وقد تربع على عرشه ممسكا فى يده قدحه، وعلى كلا الجانبين وقف خادم وقد انحنى فى احترام. وعلى يمين ويسار هذه التكوينة الزخرفية نرى صورا

لرجال وقد قدموا ليقدموا هداياهم إلى الحاكم، فها هم المحافظون، والقواد العسكريون، والسائسون والقناصون والفرسان وقد اصطفوا ليقدموا معارفهم وهداياهم (شكل ٤٦ أ، ب). ومما يلفت النظر داخل هذا المنظر "الاحتفال الـــرسمـــي" الفخم المتسم بالفخامة والعظمة الذى من الممكن أن نصل به إلى الزخارف الپارسپوليسية أى الفارسية القديمة فى عهد الأخمينيين هو وجود صورة لشخص يحمل على أكتافه ظبيا أو غزالا. وفى الفنون الإســـلامية فـــإن هـــذه الشخـــوص التى ترى أيضا فى الرسوم الزيتية أي



شـــــكل ٤٦ a , b

تفاصيل من الإبريق الذي يحمل توقيع الأسطى الموصلي إبراهيم بن مواليه

الفرسكات فى سامراء فى القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري، تذكر برسوم "الراعى الطيب" الموجودة فى الإيقونغرافيا المسيحية(٦٠٨). كما أن

---

(608) انظر: Herzfeld, E. - Sarre, F. Malerein von Samarra, Pl. 69.

رسوم الحيوانات المختلفة، والقناصين وسائسى الخيل، والخيالة التى نراها فى مشاهد الاحتفالات، تظهر تشابها قريبا بشخوص المنمنمات الإسلامية التى ترجع إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى والتى نجد نماذج منها فى كتاب البيطرة المؤرخ بسنة ٦٠٧هـ = ١٢١٠م، وكذلك بالمنمنمات الموجودة فى مخطوطات مقامات الحريرى المؤرخة فيما بين ٦٢٢/ ٦٣٣هـ = ١٢٢٥ / ١٢٣٥م[٦٠٩].

ويحتوى الإفريز الثانى العريض الذى يطوق بدن الإبريق، على رسوم وتصاوير لشخوص تحتضن بعضها، أو تجلس تحت عرش النخيل وأشجار الفاكهة، أو تحتسى كئوس الخمر، أو تشاهد الطيور، أو تعزف على المعازف، وقد احتلت أماكنها داخل نيشات ذات شرائح وأحزمة رفيعة (شكل ٤٧).

---

[609] عن المناظر ذات السواس والفرسان فى المنمنمات الإسلامية التى تعود إلى بداية القرن ١٣؛ انظر:

Ettinghausen, R. Arabische Malerei, Geneve, 1962, p. 97; Froehner, R. "Die Pferdeheilkunde des Ahmad ibn Hasan ibn al-Ahnaf", Hauptner Neuheiten Katalog, Wien, (1936), p. 39; Holter, K. "Die Gallen Handchrift und die Madamen des Hariri in der Wiener Nationalbibliöthek", Jahrbuch Kunsthistoricshes Sammlung, XI, Wien, (1937), p. 5 و 7, fig. 1 و 4; Rice, D. S. "SIMW - II", op. cit., p. 76.



شـــكل ٤٧ تفصيلات من إبريق إبراهيم بن مواليه

أما الإطار الثالث والمزدان بتكوينات زخرفية شخوصية، فإنه مشحون برسوم لاعبى البولو وهم فوق خيولهم يهرعون خلف بعضهم بعضا. ويوضح د. س. ريكه أن هذا الإبريق هو من أوائل النماذج المعدنية المبكرة التى استخدمت منظر لاعبى البولو فى النقش والزخرفة(٦١٠).

وفوق الإبريق الذى صنعه إبراهيم بن مواليه، استخدام سخى أيضا للتطعيم والترصيع بالنحاس وفى بعض المواضع بالفضة؛ حيث كل وجوه الأشخاص وسيقـــانهم تقـــريبا، وقـــد رصعت بورق النحاس. ومن الثابت أن التـــرصيـــع بالنحـــاس فى العصر السلجوقى قد استخدم بكثرة فى إيران

(610) انظر Rice, D. S. "SIMW-II", op. cit., p. 77. هناك أثر آخر يصور لاعبى البولوبين زخارفه، هو حقة معدنية صنعت فى إيران فى نهاية القرن ١٢؛ انظر: Rice, D. S. "SIMW-I", B.S.O.A.S., vol. XIV-3, (1952), p. 572, Pl. 10 a و 9 a.

وأرض الجزيرة، وخاصة فوق تحف النصف الثانى من القرن الثانى عشر، السادس الهجري، وبدايات الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. وبعد الربع الأول من القرن الثالث عشر، فإن استخدام النحاس فى التطعيم إن كان قد قل إلى حد بعيد، فإن الباحث لا يكاد يصادفه فى أرض الجزيرة بعد سنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م.

ومع أن الكتابة الموجودة على الإبريق المعروض فى متحف اللوفر توضح اسم الصانع الذى صنع الإبريق، فإنها لم تصرح فى أى مدينة أو فى أى تاريخ قد صنعت هذه التحفة المعدنية، ولكن استخدام النحاس الأحمر بسخاء فى التطعيم على هذا الإبريق، وهو ما لم نره فوق الأعمال السورية، يخلق نوعا من القناعة الكافية بأن الإبريق الذى صنعه إبراهيم بن مواليه يرجع إلى أرض الجزيرة فى نهاية القرن الثانى عشر، أو بداية الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. كما أن الأطر المجدولة التى ترى فى زخرفة هذه التحفة، والموتيفات التى على شاكلة اللوز الذى يملأ الأقسام الفارغة بين النيشات، وأشكال الطيور المزدوجة، والإفريز المجوف الذى يحيط بحافة فوهة الإبريق، وكذلك النقوش المنفذة بطراز التكنيك البارز، والتى أخذت مكانها تحت هذا الإفريز مباشرة، مثل الترصيع النحاسي، كل هذا يقوى الزعم، والقناعة بأن هذا الإبريق مرتبط بالعنعنات السلچوقية (وخاصة مدرسة خراسان) الإيرانية، وبتاريخ مبكر.

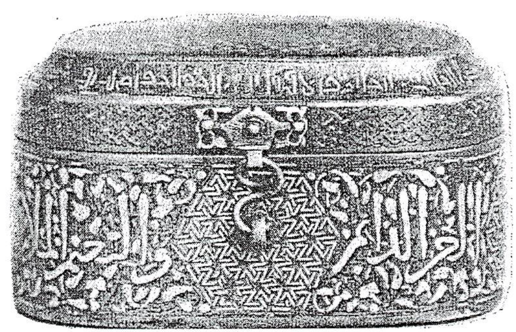
إن الخطوط "الحية" المتحركة أو ذات "الرءوس الآدمية" التى بدأت تظهر فى إيران بشكل مكثف اعتبارا من سنة ٥٥٩هـ = ١١٦٣م فى النقوش والزخارف المعدنية، لم تكن تشاهد على التحف الميزوپوطامية قبل

سنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م. وعدم وجود هذا النمط من الكتابة الآدمية فوق إبريق إبراهيم بن مواليه، يدعم الزعم القائل بأن هذه التحفة الفنية المعدنية الرائعة، ترجع تاريخيا إلى نهاية القرن الثانى عشر الميلادي، السادس الهجري، أو بداية القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

ومن بين التحف الفنية المعدنية المزخرفة بأسلوب التطعيم والتى وصلت إلينا تحفتان أخريان وقد ذكر فى كتابتيهما اسم الأسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه؛ ولكن هاتين التحفتين اللتين تحمل إحداهما تاريخ ٦١٧هـ = ١٢٢٠م، والأخرى تاريخ ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م لم يقم إبراهيم بن مواليه نفسه بصنعهما، بل صنعهما صناع موصليون آخرون، يتضح أنهم من تلاميذه. وهكذا، يتضح بشكل قاطع، أن إبراهيم بن مواليه كان صانعا قد اكتسب شهرة مكنته من تنشئة طلاب له حتى قبل سنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م.

* * * * *

إن التحفة المؤرخة بسنة ٦١٧هـ = ١٢٢٠م والتى يتضح من كتابتها أن الصانع هو إسماعيل بن وارد "تلميذ" إبراهيم بن مواليه، عبارة عن صندوق نحاسى صغير أبعاده عبارة عن ٦,٣ × ٣,٦ × ٢,٣سم (صورة ١٣٥ أ، ب)، وموجود فى متحف بناكى بأثينا فى



صورة ١٣٥ a

اليونان(٦١١). إن سطح هذا الصندوق البيضاوى ذا الغطاء، والذى استخدمت الفضة فقط فى ترصيعاته، مزخرف بخطوط نسخية، وأفرع نباتية وبميداليات سداسية الشكل قد ملئت برسوم هندسية متداخلة، عبارة عن موتيفات لحرفى Z , Y وقد تداخلت فى بعضها بعضا.

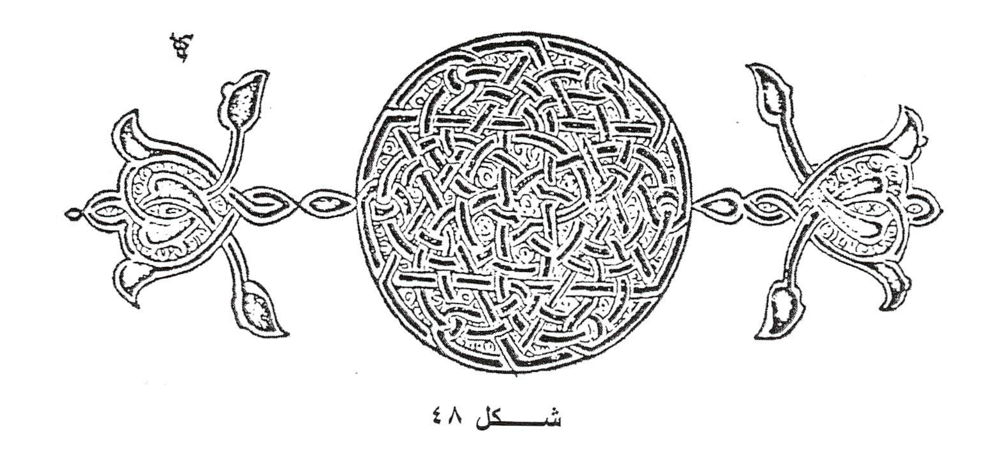


صــــورة ١٣٥ b

إن اسم صانع الصندوق، إسماعيل بن وارد الموصلى مكرر فى كـل مـن الكتابة الموجودة علـى الغطـاء مـن الداخل، وكذلك فى الكتابة الموجـودة أسفل الصندوق. ومن وسـط الوجـه الأمامى للصندوق تماما، توجد روزتة أى وريدة دائرية، مزخرفة بموتيفة على هيئة نجمة سداسية ومن جانبى هذه الروزتة، تنبثق تكوينات زخرفية آرابيسكية، مشكلة مـن مـراوح نخيليـة مضفرة (شكل ٤٨). والتكوينات الزخرفية الأرابيسكية المشكلة من المراوح النخيلية المنبثقة من أطر وبراويز الروزيتات، أو الميـداليات، كثيـرا مـا نصادفها فوق التحف والأعمال الفنية التى تحمل غالبـا توقيعـات الصـناع الموصليين.

---

(611) انظر: Combe, E. "Cinq cuivres Musulmans datés de la collection Benaki", Bulletin Institute français d'archeologie Orientale, XXX, (1930), p. 50; Migeon, G. L'exposition d'art Musulman. Katalog, İskenderiye, 1925, Pl. 10; RCEA, vol. X, no. 3863; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-II", op. cit., p. 61 - 65.



شـــكل ٤٨

إن الصندوق أو العلبة الصغيرة التى أبدعها إسماعيل بن وارد، نجدها من الناحية الزخرفية، متواضعة إلى حد ما، بالقياس مع التحف الأخرى، التى تحمل توقيعات صنَّاع موصليين. ولكن هذه التحفة؛ تحمل أهمية بالغة، لأنها، أَقدم نموذج مؤرخ موجود عليه توقيع صانع موصلي.

* * * * *

النموذج الثانى الذى يحمل تاريخا، والذى يُفهم من كتابته أنه قد صُنِع على يد صانع موصلي، عبارة عن إبريق نحاسى أيضاً، مرصَّع بالفضة، ومعروض فى متحف الفنون بكليڤلاند Cleveland (صورة ١٣٦)(٦١٢). هذا الإبريق يبلغ ارتفاعه ٣٦,٥سم، وغطاء قاعـدته، والجزء الذى يصل الصنبور بالبدن, يس أصليا. ونجد فوق الإبريق الموجود فى كليڤلاند والمصنَّع بتكنيك الطَّرْق، – على العنق، وتحت المقبض – نجد اسم صانع

(612)انظر: RCEA, vol. X, no. 3903; Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 287 - 301, Pl. I-II, Pl. IV - V; Shepherd, D. "An Early Inlaid Brass Ewer from Mesopotamia, "Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 46-1, (1959), p. 2-10; The Aets of Islam, Kat. no. 195.

التحفة وتاريخ صنعه ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م. وجزء العنق فى هذا الإبريق الذى صنعه الأسطى أحمد بن عمر الذكى الموصلى مزخرف بشريط عريض قد احتلته تكوينات زخرفية ذات شخوص. ووسط هذا الشريط العريض المحدد بصف من الخرز، ترى صورة الحاكم الجالس فوق عرشه ممسكا فى يده كأسا، وفوق رأس الحاكم، نرى ملكين وقد أمسكا بشال فى أيديهم. وعلى جانبى هذه التكوينة الجمالية، نرى صورا لأشخاص يقومون بأعمال مختلفة، وقد تراصوا فى صفين: أحدهما علوى والآخر سفلي. وفى الصف العلوى شخوص قد أمسكوا فى أيديهم بأشياء كإبريق أو قدح أو عصا وما شابه ذلك، أما فى الصفوف السفلى فهناك عازفون يعزفون على معازفهم. وثمة مناظر تشبه إلى حد كبير هذه التكوينة الزخرفية، نراها فوق إبريق نحاسى آخر مؤرخ بسنة ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م وموجود فى متحف الميتروبوليتان، وفى صور منمنمات موجودة فى مخطوطة تسمى كتاب الأغاني، ضمن مقتنيات مكتبة "ملت" بإستانبول، وينسب إلى الموصل فيما بين سنتى ٦١٤ / ٦١٥هـ = ١٧ / ١٢١٨م، وضمن منمنمات مخطوط "باسيدوغالن" "Pseudo - Galen" والمؤرخة ببدايات القرن الثالث عشر الميلادى/ السابع الهجرى[٦١٣].



صورة ١٣٦

وأسفل قسم العنق تماما، وحيث الجزء الذى يربط بين أجزاء الإبريق والبدن، يوجد شريط آخر محاط أيضا بإطار من حبات الخرز. وداخل هذا

---

(613) انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 65; Rice, D. S. "The Aghani miniatures and religious painting in Islam", Burlington Magazine, vol. 95, (1953), fig. 17 - 18; İdem. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 288.

الشريط الذى قسمه الفنان إلى ثمانية أقسام مستخدما فى ذلك الموتيفات الشجرية، نرى كما من التكوينات الجمالية والزخرفية، (شكل ٤٩، أ، ب)؛ ففى وسط هذا الإفريز، نرى الحاكم وقد جلس فوق عرشه المعد فى الحديقة، وقد أمسك فى يده هذه المرة طائرا، بدلا من القدح، وعلى جانبيه خادمان يقومان على خدمته. وعلى جانبى تكوينة العرش هذه، رسوم تصور القناصة وهم يصطادون الطيور من فوق الشجر، والموسيقيين وهم يعزفون على العود أو الطنبور، أو يضربون على الدف وقد جلسوا فوق الحشائش. ونصادف أيضا بين صور منمنمات المخطوطة المسماة "كتاب الترياق" المؤرخة بسنة ٥٩٦هـ = ١١٩٩م والتى تعود إلى شمال أرض الجزيرة أيضا، خلال نهايات القرن الثانى عشر الميلادي، السادس الهجرى، أشجارا كبيرة الشبه بهذه الأشجار لها أوراق بعضها عريض، وبعضها طويل ورفيع، وبعضها دائري[٦١٤].

والجزء السفلى للحزام الهيكلى الموجود على أكتاف الإبريق الذى صنعه "الأسطى الذكي"، محاط بكتابة قد كتبت بالخط الكوفى المضفر، أى المجدول والذى تنتهى فيه الحروف العمودية برءوس آدمية. وهذا الإبريق هو أول نموذج بين الأعمال المعدنية السورية - الميزوبوطامية، الذى يستخدم الخطوط ذات الرءوس الآدمية، والتى تعد نمطا كتابيا خراسانيا خالصا. أما الجزء المتبقى من البدن، فمزخرف بخمس ميداليات كبيرة، وخمس متوسطة، وعشرين ميدالية صغيرة، وقد استقرت كلها فوق أرضية مغطاة بتوريقات وأفرع نباتية. هذه الميداليات الشرائحية، والمختلفة عن الميداليات الدائرية التى تشاهد على التحف الإيرانية، هى شكل من الميداليات الخاصة بالتحف

---

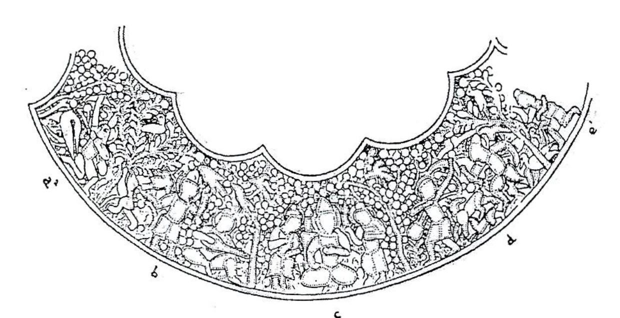
[614] انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 84 - 85.

السورية والميزوبوطامية. وداخل بعض الميداليات الشرائحية، التى تختلف عن الميداليات الدائرية الموجودة على التحف الإيرانية، تعتبر شكل شكل من بميداليات التحف السورية والميزوبوطامية. وداخل بعض الميداليات الشرائحية التى تزخرف البدن، أشخاص يقومون بأعمالهم اليومية؛ كعمال البساتين الذين يحفرون ويعزقون أسفل الشجر، والصيادين الذى يحاولون صيد الطيور بالسهام أو المزاريق. والرعاة الذين يرعون حيواناتهم وكذلك المزارعين الذين يحرثون الأرض بالمحراث وقد ساقوا ثيرانهم أمامهم. (شكل ٥٠ من A→F). هـذه التكوينات الزخـرفية التى تعرف بمنـاظر الـ "Genre" أى رسوم الحياة اليومية فيبدو فيها الشبه كبيرا جدا مع المنمنمات الخاصة بالعصرنفسه وبالمنطقة نفسها، ومثال ذلك الشبه الكبير مع منمنمات مخطوطة "كتاب الترياق" المؤرخ بسنة ٥٩٦هـ = ١١٩٩م[٦١٥].

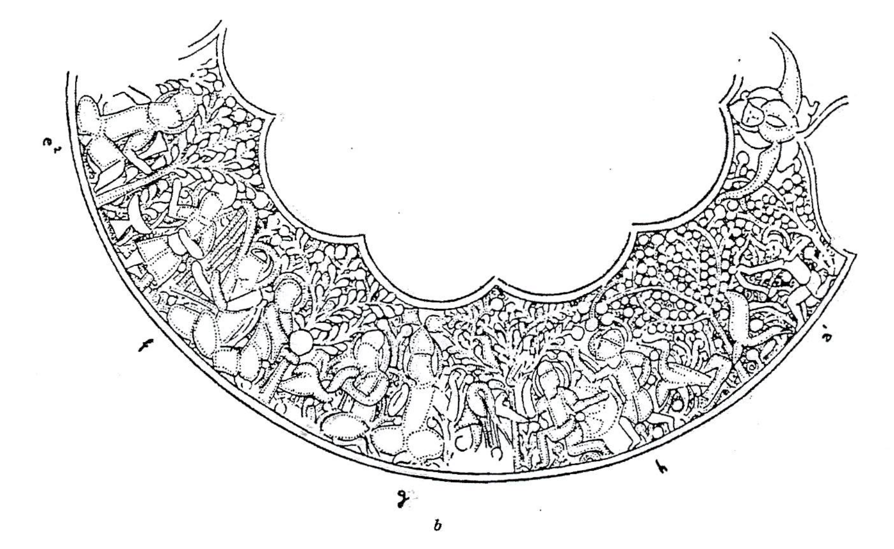
---

[615] للمنمنمات التى تستخدم المناظر اليومية (Genre)؛ انظر:

Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 84 - 85; Farés, B. Le Livre de la thériaque, vol. II, Kahire, 1953, 1953, Pl. 15 - 16.



شـــكل ٤٩ a



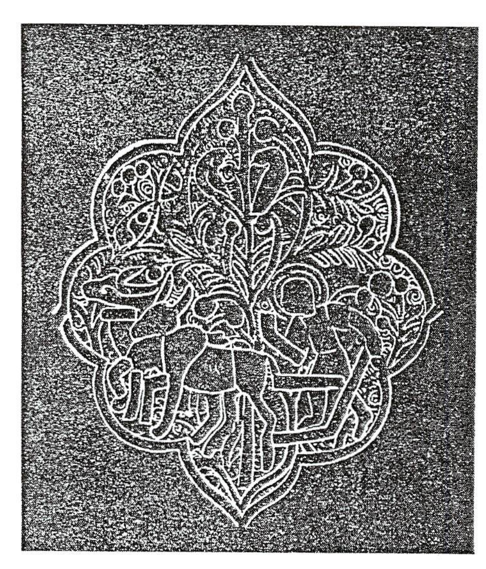
شـــكل ٤٩ b



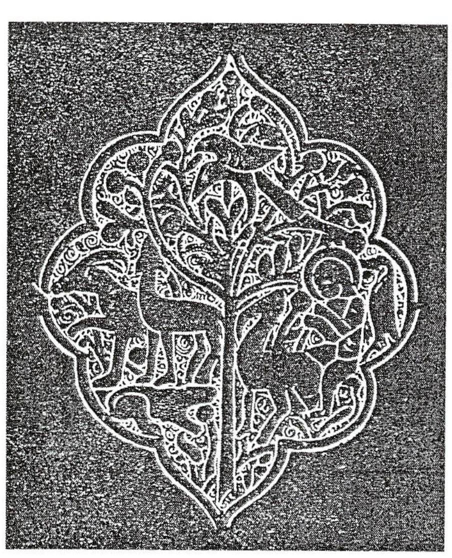
شــــكل ٥٠ c



شــــكل ٥٠ d



شــــكل ٥٠ e



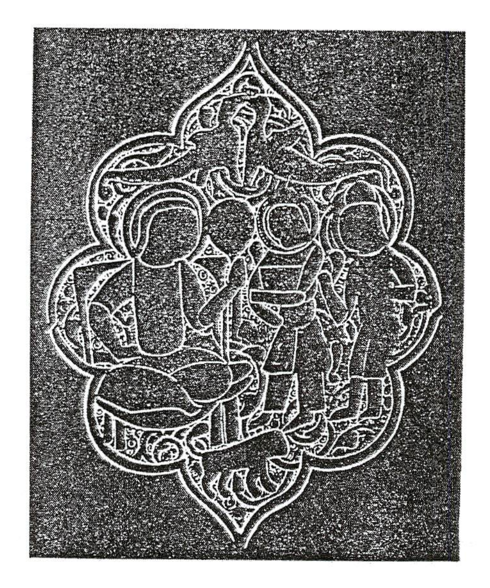
شــــكل ٥٠ f

تحتوى بعض الميداليات التى تزخرف بدن الإبريق الموجود فى متحف كليفلاند على مناظر تصور بعض الأمراء والبكوات يلهون، وهم جالسون على عروشهم التى أقيمت تحت الأشجار وأمامهم العـــازفون، والراقصات وهن يحاولن تسلية هؤلاء الأمراء (شكل ٥١ من A-g). إن مناظر العرش ومشاهده، ومناظر اللهو والطرب كالعازفين والراقصات الموجودة فوق هذه التحفة، هى محاكاة لمناظر التسلية ومشاهد العرش فى التراث الإيراني. أما المناظر اليومية الـــ "گنره Genre = غنره" التى نشاهدها لأول مرة فى زخرفة التحف المعدنية، وخاصة تلك التى تتعلق بأعمال الحقل اليومية والتكوينات الرعوية فإنها مرتبطة بالتراث الفنى الهلنستى لمنطقة البحر الأبيض المتوسط.

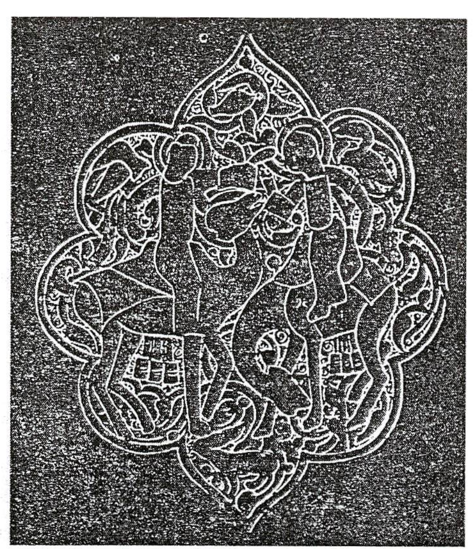
* * * * *



شـــكل ٥١ b



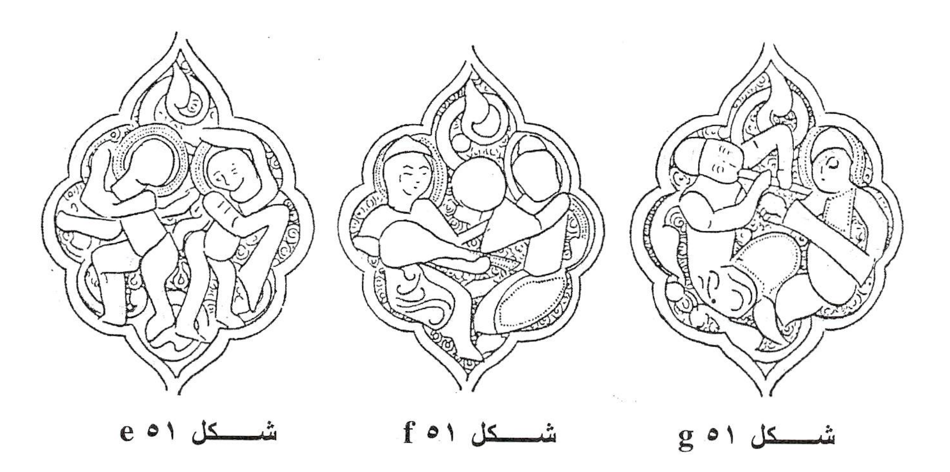
شـــكل ٥١ a



شـــكل ٥١ d



شـــكل ٥١ c



شـــكل ٥١ e　　شـــكل ٥١ f　　شـــكل ٥١ g

وهناك نموذج آخر مهم يوجد فوقه التاريخ وتوقيع الصانع الموصلي، وهو شمعدان من النحاس الأصفر مؤرخ بسنة ٦٢٢هـــ = ١٢٢٥م ومعروض فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون (صورة ١٣٧) (٦١٦). هذه التحفة التى تتقارب (انظر صورة ٦٠٥) مع الشمعدان الفضى للسلطان سنجر والمؤرخ بسنة ٥٣٢هـــ = ١١٣٧م وخاصة من ناحية القالب، له بدن مخروطى أى قمعي، ورقبة أسطوانية الشكل، وقسم الرأس هو تكرار لنفس شكل البدن. وهذا الشمعدان الذى يبلغ طوله ٣٦سم مصنوع بتكنيك الطرق، أما زخارفه فقد استخدمت الفضة فقط فى ترصيعه وتكفيته.

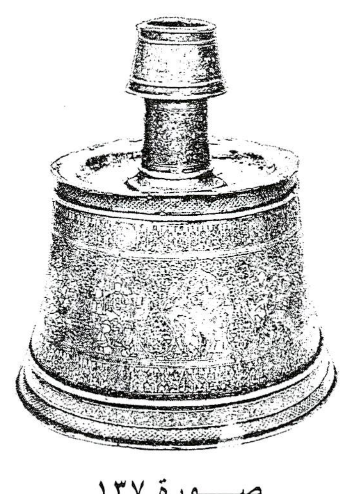
إن جزء الرأس فى الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـــ = ١٢٢٥م، مزخرف بشريط مكون من شخوص لموسيقيين، أما العنق فهو محاط بشريط زخرفى عبارة عن موتيڤات نباتية. وفى المكان الذى يتحد فيه العنق بالأكتاف وبتقويات مقعرة؛ نرى كتابة مكتوبة بخط النسخ قد احتلت هذا

---

(616) Rice, D. S. "The Oldest Dated Mosul Candlestich", Burlington Magazine, 91, (1949), p. 334 - 341; İdem. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 317 و 319 - 320.

الموضع، ونفهم من الكتابة أن الصانع الذى صنع الشمعدان هو صبى "غلام" أو تلميذ الأسطى الذكى ويسمى الأسطى أبو بكر ابن الحاج جالداق الموصلي، وأن الأسطى الذى صنع الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م هو صبى للأسطى الذكى الذى صنع الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م، وهذا يدل على أن الأسطى الذكى مثل الأسطى إبراهيم ابن مواليه صانع الإبريق الموجود فى متحف اللوفر قد ربى وتعهد العديد من الصبيان، ووصل إلى شهرة مكنته من ذلك.

إن الحافة العلوية لقاعدة الشمعدان الموجود فى بوسطن أبرزت بشريط رفيع مجدول، وأسفل هذا الشريط اتخذ إفريز آخر مكانه وهو من الكتابة التى كتبت بالخط الكوفى المضفر والذى تنتهى هامات حروفه العمودية برءوس آدمية، هذا الخط يشبه تماما الخط المنتهى بالرءوس الآدمية أيضا والموجودة فوق الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م، والموجود فى متحف كليفلاند ومن نتاج الأسطى الذكي.


صورة ١٣٧

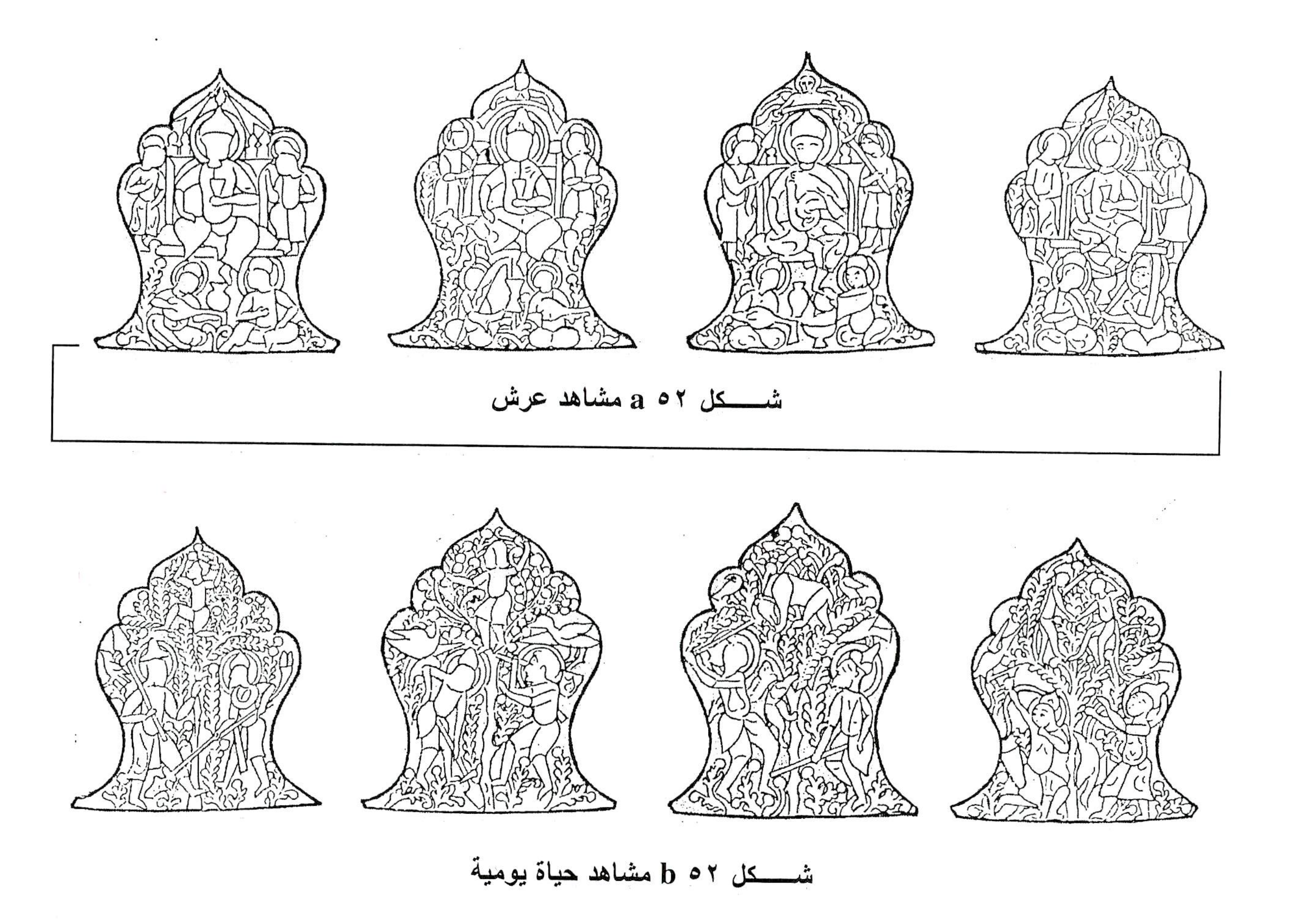
وفى وسط بدن الشمعدان الذى صنعه أبو بكر ابن الحاج جالداق، يوجد إفريز عريض مزخرف بنيشات ذات شرائح وأحزمة مخروطية. ونذكر بأشباه هذا النمط من النيش كانت ترى فوق كل من الشمعدان الفضى الإيرانى النمط والمؤرخ بسنة ٥٣٢هـ ١١٣٧م والذى يحمل اسم السلطان سنجر (انظر صورة رقم ٦١) وكذلك فوق الإبريق الموجود فى متحف اللوفر (صورة ١٣٤) والذى هو تحفة الأسطى الموصلى

إبراهيم بن مواليه. وداخل النيشات المخروطية لشمعدان بوسطون، رسمت تكوينات زخرفية لمناظر العرش، ومشاهد الحياة اليومية الـ "Genre" وفرسان الصيد (شكل ٥٢ أ. ب. ج). وقد لفت د. س. ريكه الأنظار إلى أنه إذا كانت الأقسام التى على شاكلة الشرائح والخارجة عن النيشات قد غطيت بالكامل بالموتيڤات النباتية، فبالمقابل، فإن أرضية النيش المقسمة إلى شرائح والتى تصور مشاهد ذات شخوص قد تركت فارغة كما هو الحال فى منمنمات العصر نفسه. وفى أحد مناظر العرش التى زخرف بها النيش، وكما فعل الذكى فى مناظر العرش الموجودة على سطح الإبريق الذى صنعه، نرى الحاكم وقد جلس ممسكا فى يده طائرا بدلا من القدح (شكل ٥٢ - أ - الصورة الثانية على اليمين). كما أن التكوينات الزخرفية المشكلة من شخوص فى ملابس عادية يعملون فى البساتين، تذكرنا بمناظر الـ "گنره" أى مناظر الحياة اليومية الموجودة فوق إبريق الذكي. وبعض التكوينات الزخرفية التى تزين وتزخرف داخل نيشات الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م، كتلك الموتيڤة التى نرى فيها قردين يلعبان فوق شجرة، مثل هذه التكوينات نصادفها فيما بين منمنمات مخطوطةSchefer-Hariri المؤرخة بسنة ٦٣٥هـ ١٢٣٧م والموجودة فى المكتبة القومية فى باريس[٦١٧].

وتحت الإفريز الرئيسى المزخرف بالنيش ذى الشرائح الموجود فى شمعدان بوسطن، يوجد حزام ثان من الكتابة الكوفية المجدولة. وتحت هذا الحزام أيضا، نرى إفريزا سلچوقيا نمطيا مكونا من رسوم لحيوانات تركض، وقد استقرت فوق أرضية مغطاة بأفرع نباتية قد التفت بشكل آلي. أما الكنار الأسفل للقاعدة فمحاط بشريط رفيع مضفر يشبه تماما الكنار العلوي.

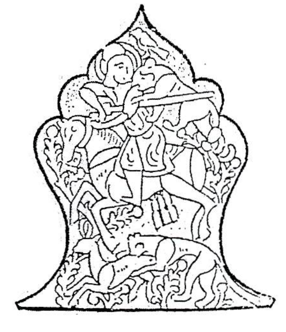
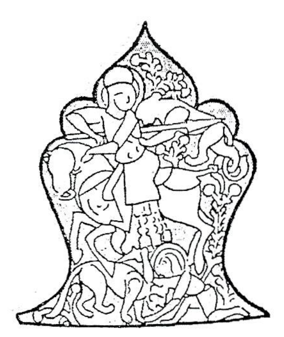
---

[617] انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 122.



شـــكل ٥٢ a مشاهد عرش

شـــكل ٥٢ b مشاهد حياة يومية

شـــكل ٥٢ c مشاهد صيد

ومع أن كتابة الشمعدان الذى صنعه ابن الحاج جالداق لا توضح أين صنعت هذه التحفة، إلا أن واحدا من الجرافيتين Graffiti الموجودين فى القسم الداخلى من التحفة، لما كان يتعلق بصاحب الشمعدان، فإنه من الممكن أن يلقى الضوء على المكان الذى صنعت فيه التحفة بما يذكره من معلومات مهمة. فإن د. س. ريكه يوضح أن بهذا الجرافيت كتبت كلمة "المسعود طشتخانه"، وكلمة طشتخانه تفيد معنى "المخزن" الذى تحفظ فيه الأشياء القيمة التى تخص الحاكم، كالسجاد الثمين، والوسائد والملابس وبخاصة الأباريق والطسوت والشمعدانات والقناديل(٦١٨). كما يوضح ريكه أن الملك الذى يظهر اسمه فى هذا الجرافيت (يعنى المسعود) هو الملك المسعود المودود (٦١٩/ ٦٢٩هـ = ١٢٢٢/ ١٢٣١م) ابن محمود آخر أرتوقى ديار بكر وحصن كيفا(٦١٩).

ولكى يحافظ الأرتوقيون الذين ساد حكمهم على شرق الأناضول منذ

---

(618) Rice, D. S. "The Oldest Dated Mosul Candlestich., op. cit., p. 339; İdem. "Indlaid Brasses", op. cit., p. 319.

(619) من أجل الأرتوقيين وملوكهم؛ انظر: Köprülü, M. F. "Artuklular", İslâm Ansiklopedisi, I, (1940), p. 617 - 625.

بدايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، على حيادهم واستقلالهم، بذلوا جهدا كبيرا للتعايش والتواؤم مع جيرانهم كسلاجقة الأناضول والأيوبيين فى سوريا، ولكن الأمير الأيوبى حاكم مصر الكامل (٦١٥/ ٦٣٦هـ = ١٢١٨/ ١٢٣٨م) ابن العادل الأول بعد أن وقع معاهدة سلام مع المسيحيين (فردريك الثاني) فى سنة ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م قام بشن حملة بالاتفاق مع أخيه الأشرف أمير الشام على جنوب شرق الأناضول وفى سنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م واستولى الكامل على ديار بكر وأسر ملك الأرتوقيين الملك المسعود المودود، وبعث به إلى مصر منفيا[٦٢٠]. إلا أن الملك المسعود نجح فى سنة ٦٣٥هـ = ١٢٣٧م فى الهرب من مصر، ولجأ إلى أمير حماة الأيوبى الملك المظفر.

ويرى د. س. ريكه؛ أن الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م والذى يذكر اسم "المسعود" فى واحد من الغرافيتات الموجودة عليه، يعود إلى الملك الأرتوقى المسعود المودود، وأن هناك احتمالا كبيرا أن هذه التحفة الفنية المعدنية قد صنعت فى ديار بكر. وطبقا لطرح ريكه هذا، فإن كلا من أبى بكر بن الحاجى جالداق الذى صنع هذا الشمعدان أو الذكى الذى يعتبر معلما لأبى بكر قد عملا فى ديار بكر، تحت إمرة الأرتوقيين، حتى انتقال ديار بكر فى سنة ٦٢٩هـ = ١٢٣١م إلى أيدى الملك الكامل أمير مصر الأيوبي. وأن الأسطى الذكى فيما بعد سنة ٦٢٩هـ ١٢٣١م، قد نقل ورشته إلى مصر، سواء أكان ذلك برغبته المحضة أم بضغط من الكامل.

وإن وجود طست يتضح من كتابته أنه قد صنع من أجل أمير مصر

---

(620) انظر: Berchem, M. - Strzygowski, J. Amida, p. 105.

الأيوبى الملك العادل الثانى ابن الكامل، ويحمل توقيع الأسطى الذكى لمما يؤيد طرح د. س. ريكه هذا (سنتناول هذا الطست فى القسم الذى سيتناول التعريف بالتحف التى تحمل أسماء أمراء أيوبيين).

ويتضح من الجرافيت الثانى الموجود فوق الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م أن صاحب الشمعدان الذى امتلكه بعد المسعود، هو إحدى السيدات اللائى كن فى حرم الملك المظفر أمير حماة. ويرى د. س. ريكه أيضا وقد وضع سير الأحداث التاريخية فى الاعتبار، أن هذا الشمعدان قد أحضر إلى حماة من قبل الملك الارتوقى المسعود الذى لجأ إلى المظفر أمير حماة بعد أن هرب سنة ٦٣٥هـ = ١٢٣٧م من مصر التى كان معتقلا بها، وبعد موت المسعود انتقلت ملكية الشمعدان إلى سيدة كانت فى حرم المظفر. وهكذا، فإن هذا الطرح يدعم وجهة النظر القائلة بأن هذا الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م والذى يعتبر تحفة فنية من إبداع الذكى، أو الشمعدان الذى يحمل تاريخ ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م، ويحمل توقيع أبى بكر ابن الحاجى جالداق الذى يعتبر تلميذا تربى على يدى الذكي، من التحف المعدنية الفنية التى أبدعت فى ديار بكر من أجل المسعود المودود الملك الأرتوقي.

والتحفة الثانية التى تحمل توقيع الأسطى ابن الحاجى جالداق، هى إبريق من النحاس الأصفر يحمل تاريخ ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م وموجود ضمن مقتنيات متحف الميتروبوليتان (صورة رقم ١٣٨)[٦٢١]. وصنبور هذا الإبريق الذى تبلغ قامته ٣٧سم ليست أصلية. وعلى عنق إبريق متحف

---

(621) Dimand, M. Handbook, p. 144 - 146, fig. 85; İdem. "Dated Specimens of Mohammedan Art", Metropolitan Museum Studies, I, (1928 - 1929), p. 103 و 107, fig. 7; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 317 و 319, Pl. 14 a; RCEA, vol. X, no. 3960.

الميتروبوليتان المزخرف بترصيعات فضية، يوجد سوار أو لنقل حلقة سميك أى حلقة منفذة بتكنيك الزخرفة البارزة، وعلى قسم الكتف أيضا يوجد إفريز عريض، داخله رسوم تصور مشاهد العرش واللهو والمرح، مذكرا بالإفريز الموجود فوق كتف الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٠هـ = ١٢٢٣م الذى صنعه الأسطى الذكي. وتحت هذا الإفريز العريض يلتف أفريز ضيق مكون من شخوص فرسان صيد. أما القسم الباقى من البدن فمغطى بإفريز أكثر عرضا مقسم إلى ميداليات ذات أربع شرائح. وداخل هذه الميداليات ذات الشرائح الأربع المرتبطة ببعضها بأطر خرزية، نرى موتيفات نباتية وأفرع من الطراز الخراسانى التى تنتهى هاماتها برءوس آدمية وحيوانية. أما الديوانيات المثلثة الشكل الواقعة خارج نطاق الميداليات، فقد زخرفت هى الأخرى بمناظر الخيالة والفرسان الذين يقومون بعمليات صيد وقنص. وأرضية الشريط الموجود على حافة فوهة الإبريق مغطاة- بموتيفات حرف Y المتداخلة، أو لنقل بأشكال الشوكة الرنانة المتداخلة فى بعضها.

ويحتمل أن الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م الموجود فى متحف الميتروبوليتان والذى يحمل توقيع ابن الحاجى جالداق، هو أيضا، مثل الشمعدان المؤرخ بسنة ٦٢٢هـ = ١٢٢٥م والذى أبدعه الصانع نفسه، قد صنع من أجل المسعود دودود الملك الأرتوقي.



صـــورة ١٣٨

* * * * *

هناك إبريق آخر من النحاس الأصفر، يتضح من كتابته أنه قد صنع سنة ٦٢٧هـ = ١٢٢٩م على يد أسطى موصلي، وهو معروض فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول. وسوف تدرس هذه التحفة ضمن التعريف بالنماذج الموجودة فى المتاحف التركية.

هناك إبريق آخر مزدان ومزين بتطعيمات فضية، يحمل توقيع صانع موصلى أيضا، وكبير الشبه بالأباريق المؤرخة بسنة ٦٢٤هـ = ١٢٢٦م و ٦٢٠هـ / ١٢٢٣م والموجودة فى كل من متحفى الميتروبوليتان وكليفلاند وخاصة من ناحية القوالب. وهذا الإبريق موجود فى معرض فرير للفنون فى واشنطن (صورة رقم ١٣٩)[٦٢٢].

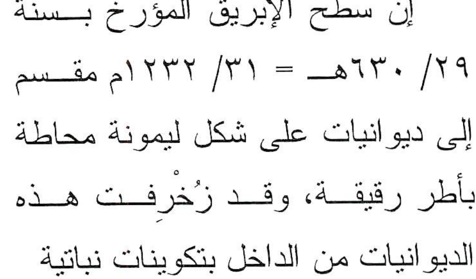
---

(622) من أجل هذا الإبريق الذى يعود إلى مجموعة كفركيان سابقا انظر:
Barrett, D. op. cit., p. 14; Ettinghausen, R. "Metalwork from= Islamic Countries. University of Michigan, 1943 كاتالوج معرض عام Michigan, 1943, no. 46, Pl. 8; Kühnel, E. "Zwei Mosulbronzen..", op. cit., p. 13, fig. 9; RCEA, vol. X, no. 3977; Rice D. S. "Studies in Islamic Metalwork-II", op. cit., p. 66 - 69, Pl. X-XI.



صـــورة ١٣٩

ويتضح من كتابة هـذا الإبريـق الذى وصلنا محتفظاً بشكله الأصلي، أنه قد صُنِع فى سنتى ٦٢٩/ ٦٣٠هـ = ٣١/ ١٢٣٢م، وأن صـــانعه هـــو الأسطى قاسم بن على أحـد صـبيان المعلم إبراهيم بن مواليه.



إن سطح الإبريق المؤرخ بـسنة ٢٩/ ٦٣٠هـ = ٣١/ ١٢٣٢م مقـسم إلى ديوانيات على شكل ليمونة محاطة بأطر رقيقـة، وقـد زُخْرِفـت هـذه الديوانيات من الداخل بتكوينات نباتية على شكل متناسق وموحد. وعلى الصنبور استخدم الفنان المبدع موتيفـــة الشوكـــة الرنانة "Y" المتداخلة.

وضمن كتابة هذه التحفة، يُذكر اسم الأمير "شهاب الدنيا والدين" الذى يتضح أنه يعمل فى خدمة الملك العزيز أحد ملوك الأيوبيين فى سوريا. ويوضح د. س. ريكه؛ أنه فى هذا التاريخ، كان هناك أميران أيوبيان يستخدمان لقب الملك العزيز فى سوريا؛ أحدهما هو الملك العزيز غياث الدين أبو مظفر محمد الذى كان يحكم حلب فيما بين ٦١٣ و ٦٢٤هـ = ١٢١٦ و١٢٣٦م، أما الثانى فهو الملك العزيز عماد الدين عثمان ابن العادل، وكان يحكم بانياس وشُوباعبَه "Şubaiba" فيما بين ٦٠٨ و ٦٣١هـ = ١٢١١ و ١٢٣٣م (انظر حاشية ٦٢٢: ريكه). ومع أن شخصية الأمير

شهاب الدنيا والدين صاحب الإبريق المؤرخ بسنة ٢٩/ ٦٣٠هـ = ٣١/ ١٢٣٢م غير معروفة، وكذلك لم يعرف بعد أى الملكين العزيزين كان يعمل فى خدمته؛ فإن من الواضح أن هذه التحفة - مما لا شك فيه - قد صنعت لأحد الأمراء الأيوبيين الذين كانوا يحكمون سوريا فى الاحتمال الغالب. إن هذا الإبريق المؤرخ بهذا التاريخ ٢٩/ ٦٣٠هـ = ٣١/ ١٢٣٢م والموجود فى معرض الفرير، هو أول تحفة يمكن إرجاعها إلى سوريا من التحف السورية الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية.

* * * * *

إن النموذج الوحيد المعروف بأنه قد صنع فى مدينة الموصل، بشكل قاطع، والذى يحمل توقيع "الأسطى الموصلي" فوقه من بين التحف المعدنية هو الإبريق المؤرخ بسنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م والموجود فى المتحف البريطانى (صورة رقم ١٤٠ أ ← ف)[٦٢٣]. ولما كان هذا الإبريق ضمن مقتنيات مجموعة بلاكاس سابقا، فلذلك هو يعرف الآن "بإبريق بلاكاس". تحتوى كتابة هذا الإبريق الذى تبلغ قامته ٣٠,٤سم، على توقيع الصانع

---

(623) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 11 - 12, Pl. 12 - 13; Harari, R. op. cit., vol. VI. VI, p. 2495 - 2496 و vol. XII Pl. 1329 - 1330; Lane-Poole, S. The Art of the Saracens in Egypt, p. 170 - 171; Reinaud, J. T. Monumens arabes, persanes et turcs de cabinet de M. le Duc le Blacas et d'autres Cabinets, Paris, 1828; vol. II, p. 423; RCEA, vol. XI, 1942, no. 4046; Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 627; The Arts of Islam, Kat. no. 196.

الموصلي، وهو "شجاع بن مناع"، ويتضح منها أنه قد صنع فى الموصل فى سنة ٦٣٠هـ ١٢٣٢م ونصادف اسم هـذا الصانع نفسه فى كتابة موجودة على شمعدان من النحاس الأصفر(٦٢٤) ذى بدن مخروطى الشكل وموجود ضمن محتويات متحف الفنون الإسلامية فى القاهرة. ولكن صانع هذا الشمعدان ليس هو الأسطى الموصلى شجاع بن مناع، بل صانعه كان صانعا يعمل أجيرا لدى شجاع بن مناع، ولكنه موصلى هو الآخر، فمن الكتابة يتضح أن صانع الشمعدان هو الحاج إسماعيل، وناقشه هو أيضا ممن يعملون بالأجرة لدى الشجاع الموصلي، ويتضح من الكتابة أنه النقاش الأسطى محمد بن فتح الموصلي. وهذا الشمعدان الموجود فى متحف الفنون بالقاهرة هو واحد من القطع الفنية النادرة التى استخدمت فيما بين زخارفها تيمة "الرجل الممسك بالهلال" كرسمة مستقلة، وهـذا يعنى أنه قـد صنع فى أغلب الظـن فيما بعد إبريق بلاكاس المؤرخ بسنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م، وفى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري. ومن المعلومات التى تمدنا بها كتابة هذه التحفة، ويتضح أن الأسطى الموصلى شجاع بن مناع،

---

(624) من أجل هذا الشمعدان الذى كان فى مجموعة هرارى سابقا، انظر:
Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no 53, p. 61 - 62; RCEA, vol. XI, no. 4361; Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 325; İdem. "The Oldest Mosul Candlestick", op. cit., p. 339; The Arts of Islam, Kat. no. 200.

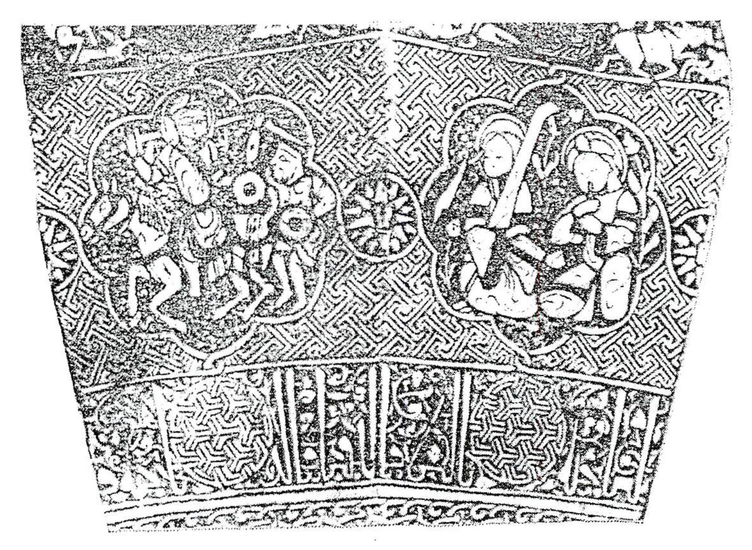
صانع إبريق بلاكاس، كان صانعا مشهورا يعمل لديه وفى ورشته فنانون وصناع كبار بالأجر.

ومع أن إبريق بلاكاس يشبه إلى حد كبير الأباريق الأخرى المصنعة فى سوريا وأرض الجزيرة من ناحية القالب، فإن عنق وبدن هذه التحفة الفنيـــة قد قسما إلى شرائح بأضلع رقيقة تتجه من أعلى إلى أسفل.

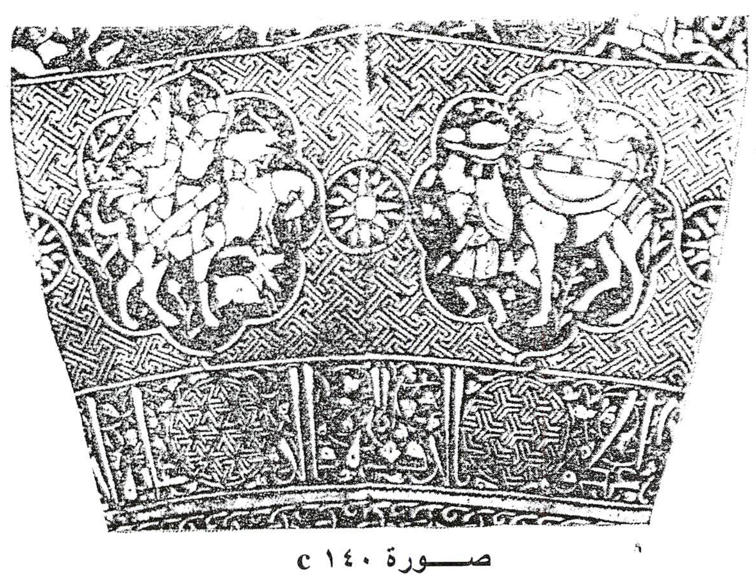


صـــــورة ١٤٠ a

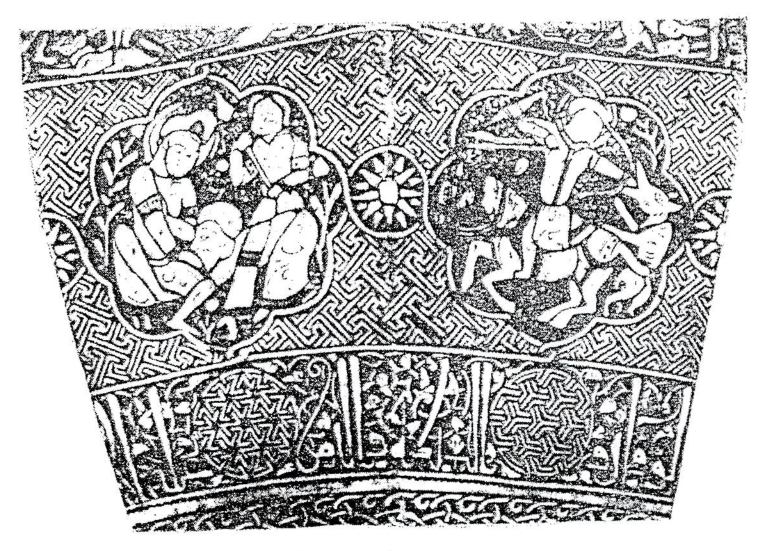
ورغم أن سطح إبريق بلاكاس استخدم فى زخارفه تطعيمات وترصيعات فضية ونحاسية، فإنه قسم إلى أشرطة أفقية، احتلت الميداليات الشخوصية، والكتابة المتنوعة الخطوط أماكنها داخل هذه الأشرطة. أما أرضية الأفريز العريض المنقوش بالميداليات الشخوصية، فقد غطيت برسوم هندسية متطورة من موتيفة حرف T المتداخل والتى تسمى سواستيكا أو برسوم "الصليب المعقوف". إن هذه الموتيفة الأخيرة، والتى ترى فى زخرفة إبريق بلاكاس المؤرخ بسنة ٦٣٠هــ = ١٢٣٢م لأول مرة فى الفنون المعدنية الإسلامية، استخدمت هذا التاريخ بشكل مكثف كحشو للأرضيات فوق التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا وأرض الجزيرة.



صــــورة ١٤٠ b



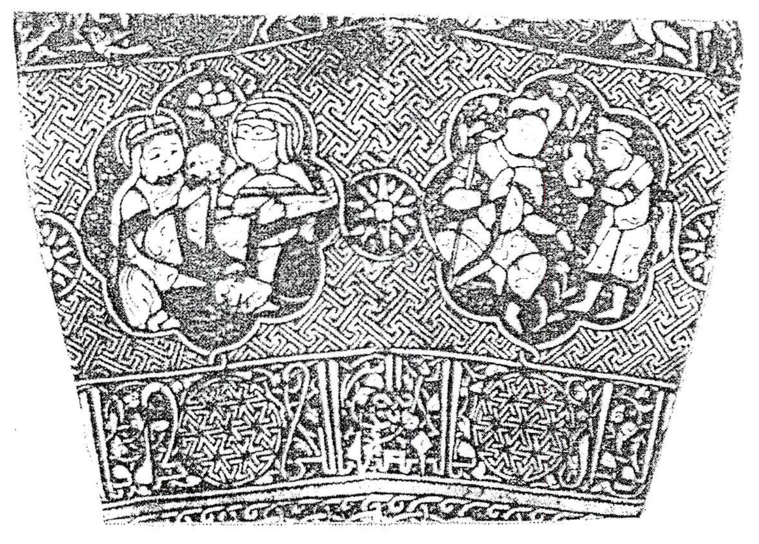
صــــورة ١٤٠ c



صـــــورة ١٤٠ d

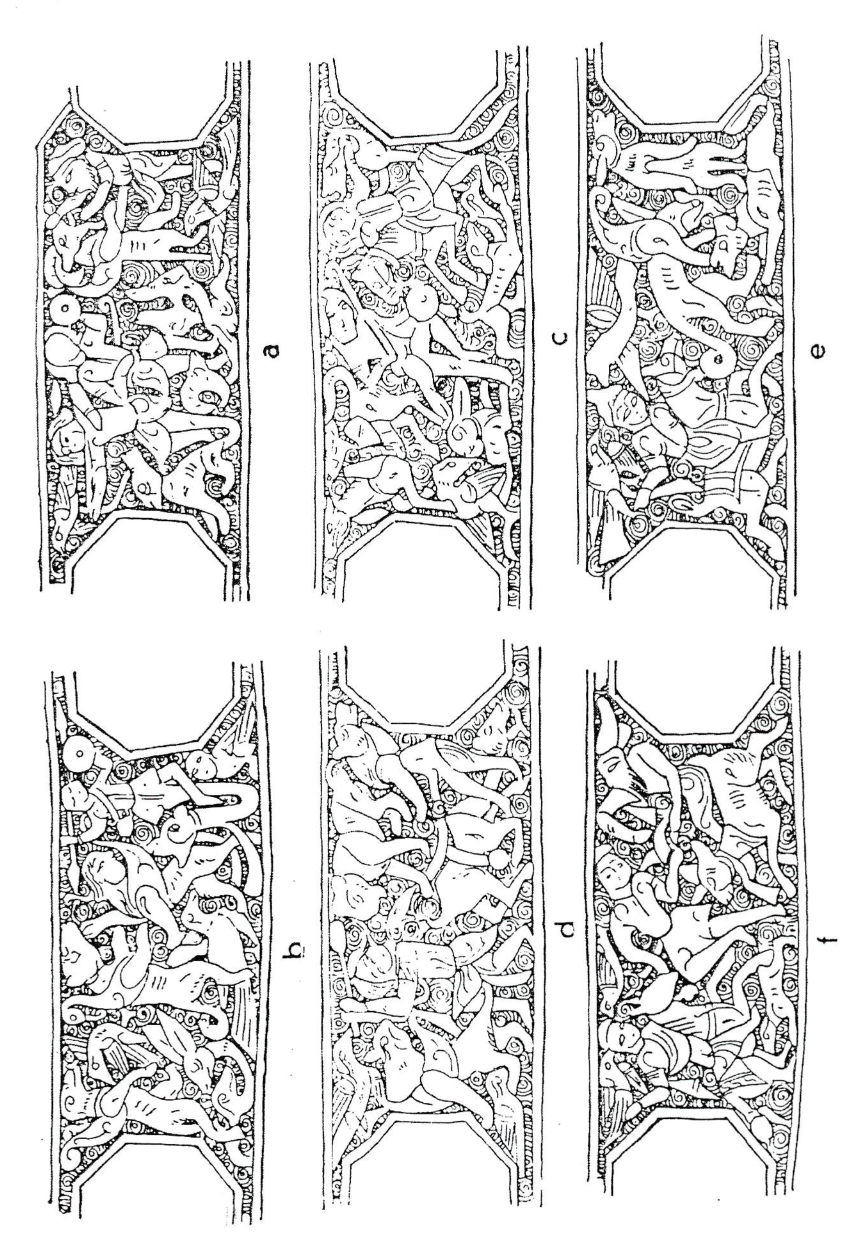


صـــــورة ١٤٠ e



صـــورة ١٤٠ f

إن الميداليات ذات الشرائح المتعددة، وموتيفات الحشو الهندسى التى نراها فوق إبريق پلاكاس، تحفة شجاع بن مناع الرائعة، قد جسدت خاصتين مضطردتين ومميزتين للتحف المنتجة فى سوريا وأرض الجزيرة، ولكن سطح الإبريق - كما هو الحال فى سطح إناء بوبرنسكى من أعمال هراة سنة ٥٥٩هـــ = ١١٦٣م – لما كان قد قسم إلى أفاريز أفقية تصور مشاهد العرش واللهو والطرب وأفاريز كتابية، وكانت الفضة قد استخدمت فى التطعيم فى زخرفته وتزيينه جنبا إلى جنب مع النحاس الأحمر، فإن ذلك يجعله مرتبطا بمدرسة خراسان، ومما يدعم هذا الارتباط بهذه المدرسة استخدامه كتكوينة زخرفية تجسد منقبة إيرانية قديمة هى "بهرام گور وآزاده" فى إحدى ميدالياته الشرائحية (صورة ٢٤٠ C)، ومنظر "الصيد بالفهد" التى نراها على المرايا القراخانية والسلچوقية الإيرانية فى دائرة آخرى، (صورة ١٤٠ E)، واستخـــدام الكتابة الشخـــوصية التى تذكرنا بالكتابة أو الخطوط



شـــكل ٥٣ كتابة حية إبريق بلاكاس المؤرخ بعام ١٢٣٢

لم تحركة على "Wade Cup" (انظر شكل ٣٣)؛ كل هذه المشاهد والاستخدامات تُقَوِّى فكرة ارتباط إبريق بلاكاس بالتراث الإيرانى السلجوقى وخاصة بمدرسة خراسان. ولما كانت الكتابة المتحركة التى تزين بدن إبريق بلاكاس (شكل ٥٣ A ← أ) ليست خطاً حقيقياً، فإنها لذلك لم تُقرأ، فهذه الكتابة الـــ "Pseudo" عبارة عن شريط دِيكُورِى خليط من عدة حـــروف تمثل بعض الهياكل البشرية والحيوانية(٦٢٥). ومما يلفت النظر فى إبريق بلاكاس هذا، هو وجود رسم يُجَسِّد قرداً وهو يعزف على القاستانديت Kastandet أى القيثارة، داخل إحدى الميداليات الأربع الموجودة فوق قسم العنق، يرى أتينجهاوزن؛ أن هذا القرد ليس قرداً حقيقياً، بل جسد إنسان يرتدى قناع قرد، ويُوَضِّح أن مثل هذه الرسوم التى نصادفها فى الزخرفة سواء على هذه التحفة، أو على التحف المعدنية السورية أو تلك التى أنتجت فى أرض الجزيرة خلال الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، ما هى إلاَّ مشاهد لهو وطرب كمشـــاهد الراقصات أو العازفين، وما هى إلاَّ شِخُوص آدمية قد وضعت على وجوهها أقنعة حيوانية(٦٢٦).

* * * * *

ومع أن إبريق بلاكاس هو النموذج الوحيد الذى يتضح من كتابته أنه صُنع فى الموصل، فإنه يمكن إرجاع خمس قطع فنية معدنية أخرى إلى

---

(625)انظر: Rice, D. S. The Wade Cup, p. 30 - 31, fig. 29.

(626)انظر: Ettinghausen, R. "The Dance with Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainment Seen in Islamic Art", Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb, Leiden, 1965, p. 217 - 218, Pl. X-XII.

الورش الموصلية، يوجد عليها اسم ولقب لؤلؤ أتابك الموصل[٦٢٧]. هذه التحفة استناداً على استخدامها لقب "الملك الرحيم" الذى كان لقباً للحاكم لؤلؤ فى كتاباتها؛ يمكن تأريخها فيما بين ٦٣١ و ٦٥٨هـ = ١٢٣٣ و ١٢٥٩م.

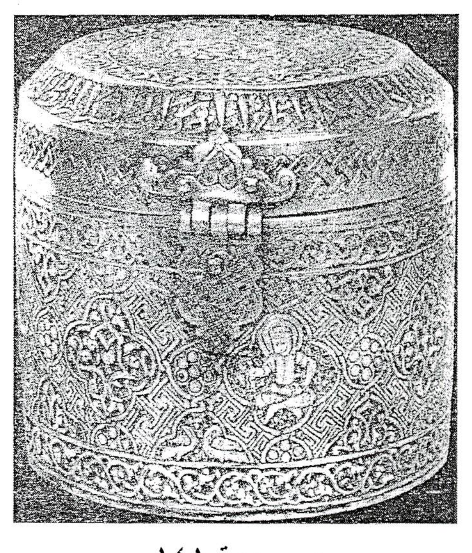
صنْدوق "لؤلؤ":

إحدى التحف المعدنية التى يوجد عليها اسم لؤلؤ ولقبه "الملك الرحيم"، عبارة عن صندوق ذى غطاء على شكل أسطواني، مُزَيَّن بتطعيمات فضية. وهذا الصندوق موجود فى المتحف البريطانى بلندن (صورة ١٤١)[٦٢٨]. إن أرضية هذا الصندوق المعروف باسم صندوق هندرسون ذات أبعاد ١١×١٠,٥سم مغطاة بموتيفات هَنْدَسِيَّة على شاكلة الصليب المعقوف أو حرف T المتداخل فى بعضه كما هو الحال فى إبريق بلاكاس. أما البدن فمزخرف بميداليات رُباعِيَّة الأطراف تحتوى على تكوينات نباتية أو شُخوصِيَّة. وفيما بين هذه الميداليات المرتبطة ببعضها بأطر، نرى الروزيتات السُباعِيَّة التى نصادفها كثيراً على التحف الخرسانية المؤرخة بأواخر القرن الثانى عشر وبدايات الثالث عشر الميلادى أى السادس والسابع الهجرى وقد احتلت مكاناً ملحوظاً.

---

(627) Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 627 - 634.

(628) Barrett, D. op. cit., p. 12, Pl. 18; Lane-Poole, S. op. cit., p. 172 - 173; RCEA vol. XII, (1943), no. 4454; Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 628 - 630, Pl. 14 و 16.



صـــورة ١٤١

إن التكوينــة الــدوَّارة التــى تتكون من أربع بطَّات رُبطت من أعناقها، وتزين بها غطـاء علبـة هندرسون، تـذكرنا بالموتيڤـات الدوَّارة المكونــة مــن شُـخُوص حيوانيــة تُشـاهد علــى التحـف الخراسانية فى العصر الســلچوقى أيضاً (انظر شـكل ٤٤ وحاشـية ٥٧٤). إن الهياكـــل الحيوانيــة المكــوِّنة لمــوتيڤات دوَّارة، تدور حول محور وهى مربوطة ببعضها من أطراف أذنابها أو أجنحتها، نُطالعها فى زخارف تحفتين أخريين تنسبان إلى الورش والمصانع الموصلية بسـبب احتواء كتابتهما على لقب "الملك الرحيم".

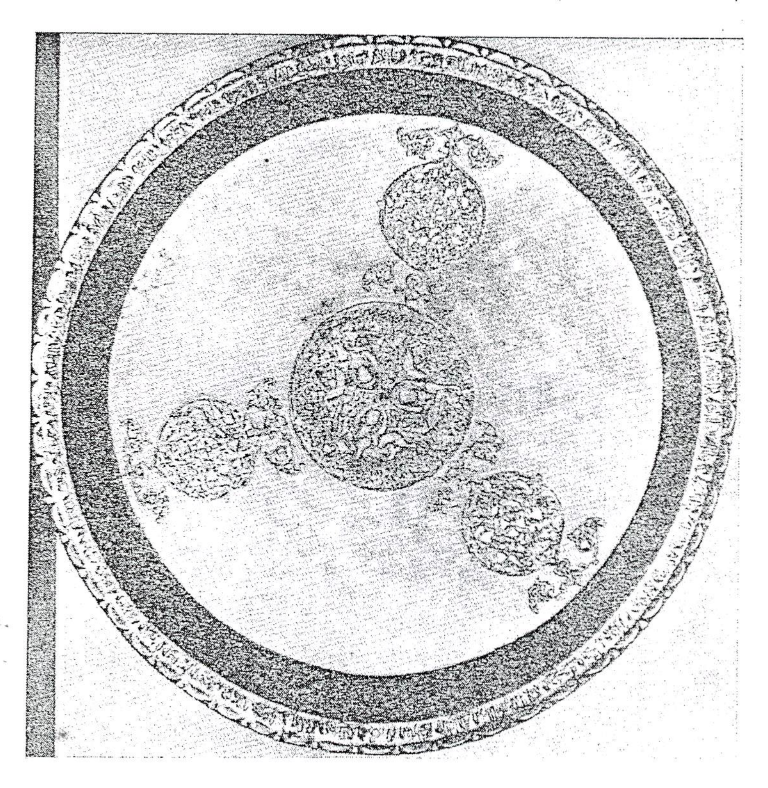
* * * * *

صِينِيَّة "لؤلؤ":

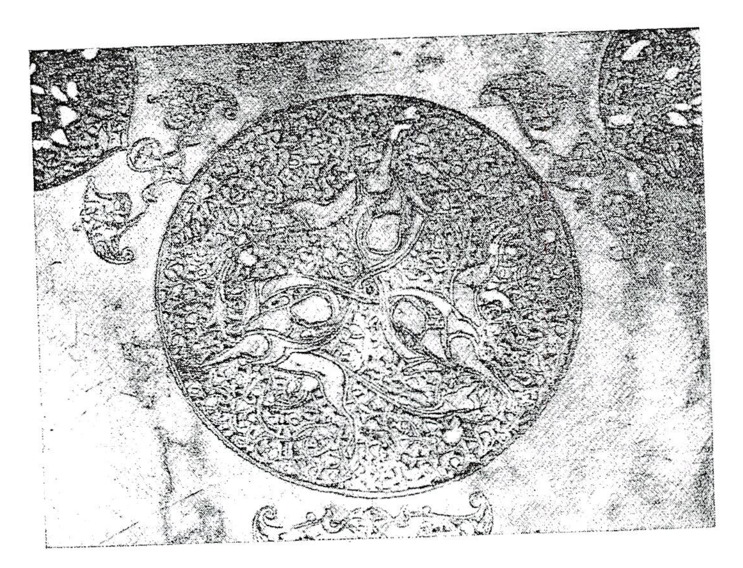
إن التحفة الثانية التى تَذْكُر لقب الحاكم لؤلؤ فى كتابتها، هى صِينِيَّة مزخرفة بتطعيمات فضية، وموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (صورة ١٤٢ أ - ب - جـ)(٦٢٩). وهذه التحفة قطرها ٤٥سم، حافتها مُحاطة

(629) Rice, D. S. "The Brasses of Badr al-Din Lulu", op. cit., p. 632 - 634, Pl. 13; RCEA, vol. XII, (1943), p. 38. no. 4456.

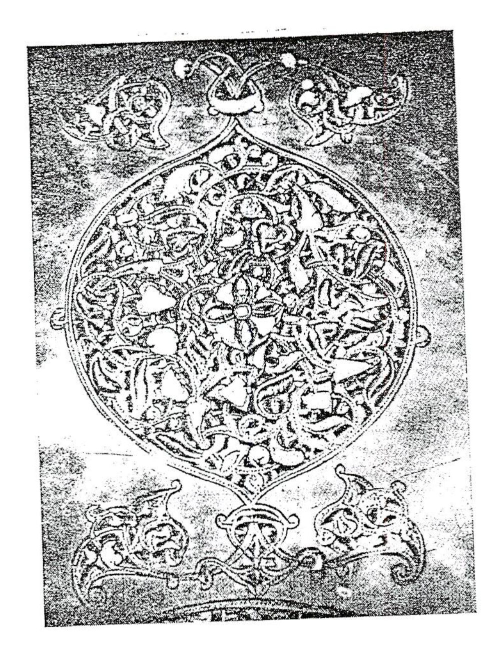
بشريط كتابى رقيق مكتوب بخط النسخ. أما داخل الصينية فمزخرف بعدد من الميداليات الدائرية، وثلاث ميداليات فى شكل الليمون، وقد استقرت كلها على أرضية تُركت عادية بدون أى نقوش أخرى. وداخل الميدالية الكبرى والدائرية والوسطى تكوينة زخرفية دوَّارة مكوَّنة من ثلاث سيفينكسات قد رُبِطَتْ ببعضها من أطراف الأجنحة (صورة ١٤٢ ب). أما داخل الميداليات الليمونية التى قسمت الصينيـــة إلى



صـــورة ١٤٢ a



صـــــورة ١٤٢ b



صـــــورة ١٤٢ c

ثلاثة أقسام متساوية فمزخرفة بموتيفات نباتية، وروزيتات أى شارات بزهور رباعية البتلات (صورة ١٤٢ جـ). وتكوينات مثل الدوائر الليمونية الشكل، أو التكوينـــات النباتية المحـــوَّرة (الأرابيسك) عن مراوح نخيلية مُضَفَّرة منبثقة من الأطراف المدببة للميداليات، هى فى أغلب الأحيان تكوينات ما نراها بكثرة على التحف المعدنية السورية والميزوبوطامية التى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين. ونذكر بأن الدوائر أو الميداليات الليمونية الشكل، والرونك أى شارات الزهرة الرباعية البتلات، كانت قد استخدمت فى تزيين وزخرفة طاسة ذات قوائم صنعت فى خراسان، يُعتقد أنها قد صنعت قبيل الغزو المغولى مباشرة. وهى موجودة ضمن مقتنيات متحف كابوديمونته فى نابولى (انظر صورة رقم ١٢٨).

إن التكوينات الدوَّارة المشكَّلة من نماذج حيوانية فوق التحف التى تُنسب للورش والمصـــانع الموصلية، وكذا وجـــود الميداليات الليمونية الشكل، والزهور الرُباعِيَّة البتلات، وكذلك الشارات السُبَاعِيَّة الأطراف وما شابه ذلك من الموتيفات الخراسانية الأصل، إن وجـــود كل ذلك يدعم ويقوى الادعاء القائل بأن مدرسة الموصل قد بدأت من قِبَل الصنَّاع والحرفيين الخراسانيين الذين نزحوا إلى الغرب فرارا من السيطرة المغولية.

* * * * *

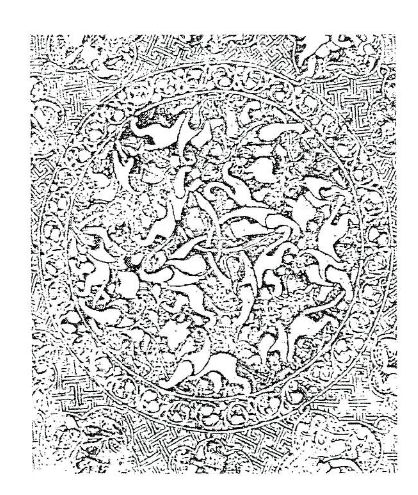
صِينيَّة مِيُونِخ:

والتحفة الثالثة التى يتضح من كتاباتها أنها قد استخدمت اسم ولقب بدر الدين لؤلؤ، هى صينية مُزَيَّنَة بترصيع فضي، كانت سابقاً مِلْكاً لمكتبة ميونخ

ولكنها الآن موجودة فى متحف ڤولكركونده بميونخ (صورة ١٤٣ أ، ب)[٦٣٠]. إن سطح هذه القطعـــة الفنيـــة التى يبلغ قطرها ٦٢سم قد قُسّم إلى دوائر مُتقاطِعَة. والسطح كله - كما هو الحال فى إبريق بلاكاس - منقوش، ولم تترك فيه أية مساحة فارغة. وفى وسط صينية ميونخ، التى استُخْدِمت فيها موتيفات "الصليب المعقوف" كحشو للأرضية، توجد ميدالية دائرية كبيرة. داخل هذه الدائرة، نرى تكوينة زخرفيـــة دوَّارة مكوَّنة من أربعة سيفينكسات تشابكت أجنحتها وزينت أطراف هذه الدوَّارة برســـوم وهيـــاكل غرفينية حـــول كل الأطراف. أما فى الأفريزات المتقاطعة التى بقيت خارج الميدالية الرئيسة فقد



صـــــورة ١٤٣ a



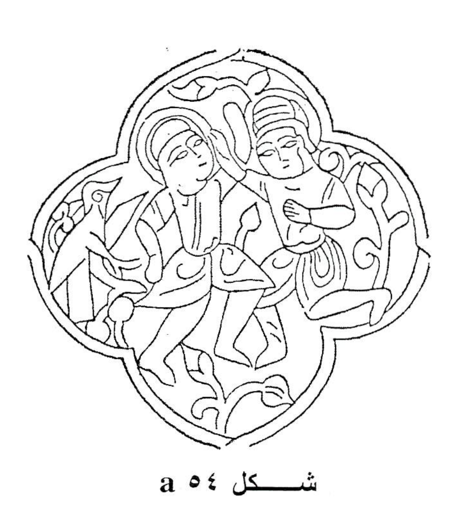
صـــــورة ١٤٣ b

---

(630) انظر: Meisterwerke, vol. II, Pl. 145; RCEA, vol. XII, 1943, no. 4457; Sarre, F. - Berchem, M. "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul in der Königlichen Bibliothek zu München" Jahrbuch der bildenden Kunst, vol. I, Münih, (1907), p. 18 - 30 fe 33 - 37; The Arts of Islam, Kat. no. 197.

شغلتها دوائر رُباعِيَّة وثُمانِيَّة الأطراف. وحافة فوهة الصينية ملفوفة بشريط كتابى بخط النسخ، وتوضح الكتابة أن هذه التحفة المعدنية قد صُنِعَت بأمر من بدر الدين لؤلؤ من أجل خَوانْرَا خاتون "Havanrâ Hatun"، وإن كانت الكتابة لا تفصح عن شخصية هذه السيدة.

وداخل الميداليات الرباعية والثمانية الأطراف الموجودة فوق الصينية، صورت مناظر الصراع مع الحيوانات الوحشية، ومشاهد الصيد والقنص من على صهوة الخيل، ورموز مَلَكِيَّة، وفيما بين هذه الرموز الفلكية نشاهد رسم "الرجل الممسك بالهلال" وكذلك شخوصاً تلعب بالسيوف، ومصارعين، وبهلوانات وراقصات وموسيقيين يلعبون على معازفهم، ولاعبى أكروبات يقــدمون مهاراتهم. (شكل ٥٤ أ، ب، جـ).



شــــكل ٥٤ a



شــــكل ٥٤ b

وتُعْتَبر صِينِيَّة ميونخ، أروع نموذج بين التحف التى يتضح من كتاباتها أنها صنعت من أجل أو بأمر "الملك الرحيم" سواء من ناحية ثراء التكوينات الزخرفية، أو من ناحية كمال الأعمال الزخرفية المَصْنَعِيَّة وجودتها.

* * * * *

والتحفتان من التحف الخمس التى تذكر كتاباتها اسم ولقب بدر الدين لؤلؤ هما: طست موجود فى متحف أكاديمية العلوم فى كييف، وشمعدان موجود فى متحف الهرميتاج(٦٣١). وفيما بين زخارف الشمعدان الموجود فى الهرميتاج، نُشَاهــد رَسْماً لتكوينــة "الرجل الممسك فى يده هلالا" والتى نصادفها كثيراً فوق أرض الجزيرة وخاصة الشمعدانات. (وهناك شمعدان آخر ضمن مقتنيات متحف الفنون الإسلامية فى القــاهرة، قد استخدم هــذه التكوينــة كشكل مســتقل (انظر حاشية ٦٢٤).



شكل ٥٤ c تفصيلات صينية متحف ميونخ

* * * *

(631) لم يتسن الحصول على صور هذين العملين الموجودين في مجموعات روسية، وعن الطست

الموجود في كييف؛ انظر: Kratchkovskaya, V. A. "Nadpis bronzovo taza Badr al-dina Lulu", Epigrafika Vostoka, I, Moscow, (1947), p. 9 - 22; Kratchkovski, I. Y. "Ob odnom epitete v nadpisi bronzovo taza Lulu", Epigrafika Vostoka, II, Moscow, (1948), p. 1-8; RCEA, vol. XII, no. 4458; Viazmitina, S. M. Katalog Muzei Mistetsva Vseukrainskoi Akademii Nauk, Kiew, 1930, p. 115, no. 398, Pl. XIII. وعن الشمعدان الموجود في الهرميتاج؛ انظر: Güuzelian, L. T. "Nadpis s imenem Badr al-Dina Lulu na bronzovom podsvetchnike Gosodarstvennovo Ermitazha", Epigrafika Vostoka, II, p. 76 - 82.

وبالإضافة إلى التحف الخمس التى عرَّفنا بها آنفا والتى ترجع إلى الورش الموصلية فيما بين سنوات ٦٣١ و ٦٥٩هـ = ١٢٣٣ و١٢٥٩م لأنها تحمل فى كتاباتها اسم ولقب الحاكم بدر الدين لؤلؤ، يوجد طاس كتب عليه اسم نجم الدين عمر البدرى أحد أمراء لؤلؤ (صورة رقم ١٤٤ أ - ب)[٦٣٢]، هذه التحفة المعدنية، ذات الأبعاد ١٠,٥ × ٢٠,٩سم، والموجودة فى متحف بلدية بولونيا، من المعتقد أنها أيضاً قد صُنعت فى ورش الموصل، وكذلك فى عهد الأتابك لؤلؤ.

والطاس المُزَخْرَف بالتطعيم الفضى والذى يخص نجم الدين البدري، مصنوع بتكنيك السَبْك والصَهْر خلافاً لبقية التحف الموصلية التى صنعت بأسلوب الطَرْق. إن طاس بولونيا هذا، تلفه من الخارج كتابة قسمت سطح الطاس إلى ثلاثة أشرطة أفقية واستقرت فوق أرضية تركت بدون أى نقوش، وقد قطعت هذا الشريط الكتابى من أربعة أماكن، ميداليات ذات أطراف متعددة تصور مشاهد صيد وقنص فى داخلها. ومن أطراف الشرائح المدببة لهذه الميداليات تخرج أفرع نَخَيلِيَّة قد تَضَفَّرَت من أطرافها المدببة. وفى أرضية تلك الأفاريز التى تُركت فارغة فوق وتحت إفريز الكتابة، تحتل روزتات زهرية رباعية الأوراق متداخلة مع تكوينات آرابيسكية.

---

(632) RCEA, vol. XII, no. 4459; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-III", op. cit. p. 232 - 238, Pl. III-IV و VI-VIII; Sceratto, U. op. cit., p. 99, Pl. 37; The Arts of Islam, Kat. no. 192.



صـــــورة ١٤٤ a

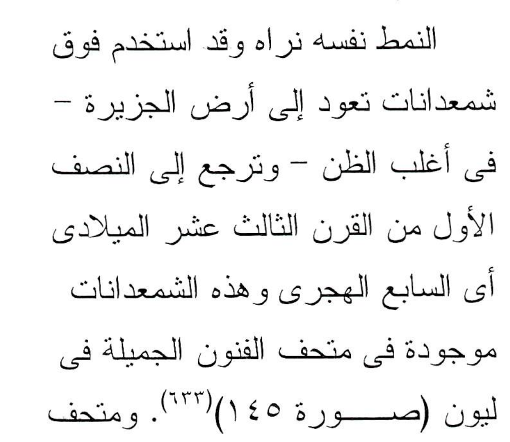


صـــــورة ١٤٤ b

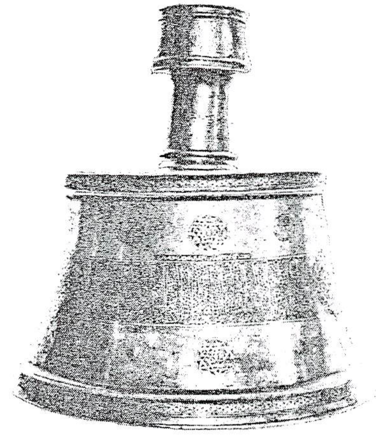
زين القسم الداخلى لطاس نجم الدين عمر بتكوينة دائرية مكونة من رسوم أربعة فرسان يطاردون بعضهم (انظر صورة ١٤٤ ب) وحافة الدائرة مُزْدَانة بشريط كتابى دوِّن بخط كوفى على هيئة رءوس بشرية.

إن زخرفة الإناء الموجود فى بولونيا بتكويناته الدائرية، والميداليات المدببة التى تنطلق من أطرافها ضفائر نخيلية، والشارات المزهرية ذات الورقات الأربع ، تُظهر شبهاً كبيراً مع التحف الموصلية التى تحمل كتاباتها اسم ولقب لؤلؤ.

إن النظام والترتيب المتبع فى التكوينات التى تزيِّن إناء نجم الدين عمر هو من النظم والأطر التى تصادف بكثرة فى تحف أرض الجزيرة (ميزو بوطامية) وسوريـــا. هـــذا



النمط نفسه نراه وقد استخدم فوق شمعدانات تعود إلى أرض الجزيرة – فى أغلب الظن – وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى وهذه الشمعدانات موجودة فى متحف الفنون الجميلة فى ليون (صـــــورة ١٤٥)[٦٣٣]. ومتحف



صــــورة ١٤٥

---

[633] انظر: Melikian-Chirvani, A. S. "Deux Chandeliers Mossouliens au Musée des Beaux-Arts", Bulletin des Musée et Monuments Lyonnais, vol. IV-3, (1970), p. 52 - 62, fig. 2.

الميتروپوليتان (صورة ١٤٦)[٦٣٤]. وضمن مجموعة كيير فى لندن[٦٣٥].
ومع أن كتابات الشمعدانات التى ذكرناها آنفا لم تُبَيِّن مكان أو تاريخ الصنع فإنه بالاعتماد على طرز الزخرفة المتبعة فى هذه التحف يمكن إرجاعها إلى أرض الجزيرة وعصر لؤلؤ بالذات؛ فإن استخدام التطعيم بالنحاس الأحمر جنباً إلى جنب مع التطعيم بالفضة فوق الشمعدان الموجود فى متحف ليون يُشِير إلى أنه قد صنع فى تاريخ يعود إلى ما قبل سنة ٦٣٠هـ = ١٢٣٢م. أما التكوينات الشَّخُوصِيَّة التى تُزَخْرِف الشمعدانات الموجودة فى متحف الميتروپوليتان ومجموعة كيير بلندن، فتوضح أنها تمت بأسلوب أكثر نضجاً. ومن المحتمل أن هذه التحف قد صنعت فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. وإن رسم "الرجل الممسك بالهلال" والذى اتخذ مكانه داخل الروزيتات الموجودة ضمن زخارف شمعدانات مجموعة كيير بلندن ومتحف الميتروپوليتان، لتذكر بتلك التى تم استخدامها على الشمعدان الموجود فى متحف الفنون بالقاهرة، والذى يحمل توقيع ابن فتح (انظر حاشية ٦٢٤).

* * * * *

---

(634) انظر: Dimand, M. Handbook, p. 146 - 147, fig. 87; İdem. "Near Eastern Metalwork", op. cit., p. 196 - 198, fig. 4.

(635) Fehérári, G. Keir Collection, Kat. no. 126, Pl. 41 b.



صـــــورة ١٤٦

طِست العادِل الثانِي:

وفيما بين التحف السورية – الميزوبوطامية المزخرفة بأسلوب النقش والتى تحمل توقيع أُسطى موصلي، والتى تجذب النظر، وتلفت الانتباه سواء من ناحية اكتمال الصنعة، أو من ناحية الثراء فى استخدام الموتيفات الجمالية هو ذلك الطست ذو الحافة المرتفعة القائمة والموجود فى متحف اللوفر (صورة رقم ١٤٧) [٦٣٦]، فمن الكتابة الموجودة فوق هذه التحـــفة المنقوشـــة

---

(636) انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 150; Barrett, D. op. cit., p. 14; Migeon, G. Exposition des arts musulmans au Museée des Arts Decoratifs 1903. Katalog, Paris, 1903, Pl. 13; RCEA, vol. XI no.



صـــــورة ١٤٧

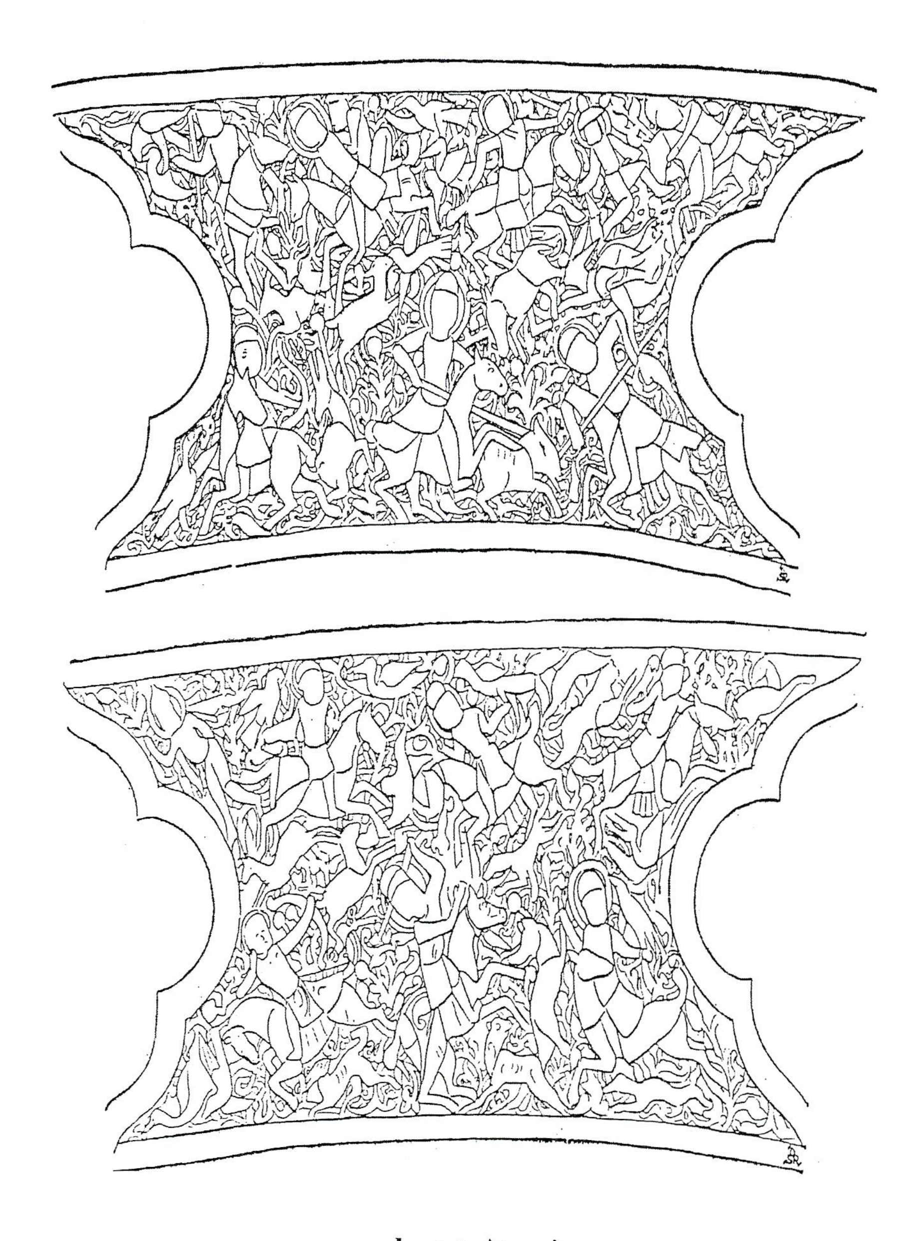
والمطعمة بالفضة، يتضح أن الأسطى الذى صنعه هو الأسطى الموصلى نفسه أحمد بن عمر الذكي، والذى يحتمل أن يكون قد عاش فى ديار بكر تحت إمرة ملك المسعود الأرتوقلى حتى سنة ٦٢٩هـــ = ١٢٣١م والذى صنع إبريق سنة ٦٢٠هـــ = ١٢٢٣م وأنه قد صنع هذا الطست من أجل الأمير العادل الثانى (١٢٣٨/ ١٢٤٠) ابن الملك الكامل أحد أمراء مصر الأيوبيين. وهذه التحفة هى النموذج الثانى الذى يذكر اسم الأمير الأيوبى فى كتابته بعد الإبريق المؤرخ بسنة ٦٢٩هـــ = ١٢٣١م والموجود فى معرض الفرير (انظر حاشية رقم ٦٢٢، ٦٢٣ الخاصة بالنموذج الأول). وفى خرطوشة قد احتلت مكانها فوق قاعدة الطست الموجود فى متحف اللوفر والذى يعتقد أنه صُنِع فى القاهرة يتضح أنه كان يخص الطشتخانة "المغسلة

4164; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 301 - 311, Pl. VI-VIIIو Pl. IX a-d; The Arts of Islam Kat. no. 198.

الخاصة بالعادل الثاني. إن داخل وخارج طست العادل الثانى الذى يبلغ قطر فوهته ٤٧,٢سم وارتفاعه ١٩سم، قد تمت زخرفته بتكوينات ذات شخوص استقرت داخل ميداليـــات، أما المساحات التى ظلت خارج تلك الميداليات فقد اكتست وغطيت بموتيفة حرف T وقد تداخلت فى بعضها.
إن القسم الداخلى لطست العادل الثاني، مُحاط بشريط عريض، وهذا الشريط تقطعه من مسافة إلى أخرى مادليونات ذات أربعة شرائح، مكتظة برسومات تصور مناظر ومشاهد صيد وقنص، وقد قسمت إلى ديوانيات ذات أشكال مربعة قائمة (شكل ٥٥ أ، ب). ووسط المادليونات ذات الأطراف الأربعة المدببة والتى غطيت بموتيفات نباتية، نرى شارات سيواستيكية أى معقوفة سداسية الأذرع. أما الديوانيات المزخرفة بمشاهد الصيد، فإننا نشاهد فيها فرساناً وقد انطلــقت خيــولهم على أعنتها، وخيولاً قد وقفت على عَقَبَيْها، وصيـــادين وقد أطلقوا مزاريقهم مهاجمين الخنازير البرية. هذه التكوينات تتضح فيها الشخوص الأمامية وقد صورت بأحجام أكبر من تلك التى فى خلفيتها كما أن بعض الحيوانات قد رُسِمَت من الأمام، بينما البعض الآخر قد رسم من الخلف، وفى العمق، مما يُعطى الصورة بعداً وكأنها محاولات لخلق رسم منظوري، إننا نصادف فيما بين منمنمات مخطوطة "Pseudo Galen" الموجودة فى مكتبة ڤيينا القومية، والتى ترجع إلى الموصل فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى صوراً كبيرة الشبه بمناظر ومشاهد الصيد الحيَّة التى تُزَخْرِف القسم الداخلى لطست العادل الثاني[٦٣٧].

---

[637] انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p. 91.



شـــكل ٥٥ a , b

تفصيلات من طست العادل الثاني

وعلى القسم الواقع أسفل الشريط العريض المحتوى على مناظر ومشاهد الصيد، تحتل تسع عشرة ميدالية مدببة الأطراف أماكنها، وداخل هذه الميداليونات صور لموسيقيين يعزفون على العود، والطنبور، والدف والرباب والكمان وكذلك صور صيادين يصطادون بالفهد أو الصقر.

أما القسم الأسفل والأعمق فى الطست، فهو – كما هو الحال فى صينية لؤلؤ الموجودة فى ميونخ – مقسم بدوائر متشابهة، وفى الدائرة الوسطى، تكوينة زخرفية من طيور البط، وحول هذه التكوينة نرى ست ميداليونات مزخرفة برموز فَلَكِيَّة. وخارج الشريط المزخرف بالنماذج الفلكية والموجود وسطها رسم (الرجل الممسك بالهلال) فمُحاط بالشريط الثانى المزخرف بميداليونات تحتوى بداخلها على رموز البروج الفلكية.

إن معظم التَطْعِيم الذى زين به القسم الداخلى لطست العادل الثانى قد تم بطريقة الصَّهْر والسَّبْك، وفى المقابل فإن تطعيم التحفة الخارجى قد تمت حمايته والعناية به عناية فائقة.

أما القسم الخارجى للطست فقد تم تقسيمه إلى قسمين متساويين بشكل أفقي، بأشرطة دقيقة مُزَخْرَفة بالموتيفات النباتية، وقسم هذان القسمان إلى ثلاثين خرطوشة، خمس عشرة فى القسم العلوى وخمس عشرة فى القسم السفلى وكلها رباعية الأطراف. وبداخل هذه الميداليونات التى ارتبطت ببعضها شارات نباتية دقيقة نرى مخلوقات خرافية كالجرافيت وأبو الهول وقد ارتبط بأطرافها لاعبوا الأكروبات، وقردة مستأنسة (أو شخوص إنسانية ارتدت قناع قردة) وقد وقفت كلها متواجهـة أو مـديرة ظهرها لبعضـها، أو رُبِطَت بأطـرافها. وهى تُجَسِّد الصـراع المزدوج بين هـذه الحيوانات

أو تُصَوِّر مشاهد الصيد والقنص المعتادة. وفوق هذه التحفة التى من المحتمل أن تكون قد صُنِعَت فى القاهرة على يد فنان موصلي، نرى بعض التكوينات – وخاصة تكوينات الأكروبات (شكل ٥٦)– الكبيرة الشبه بتكوينة الأكروبات الموجودة فوق صينية ميونخ (انظر شكل ٥٤ ب). إن تكرار تكوينات زُخْرُفِيَّة معينة فوق تحف قد صنعت فى مناطق جغـرافية مختلفـة، هـو إشارة كافيـة لاستخدام صـنَّاع التحف المعـدنية لكتالوج النماذج المختارة فى ذلك العهد.

* * * * *

شــكل ٥٦

وتوجد تحفتان أخريان يُعتقد أنهما تعودان إلى الأمير الأيـوبى العـادل الثانى (١٢٣٨/ ١٢٤٠م = ٦٣٦/ ٦٣٨هـ) كما هو واضح من كتاباتهما.

مَبْخَرَة العادِل الثاني:

وإحدى هاتين التحفتين المُزَخْرَفتين بتطعيم الفضة؛ كانت سابقاً ضمن مجموعة شريف صبرى بالقاهرة، وهى موجودة الآن ضمن محتويات مجموعة كيير فى لندن، وهى عبارة عن مَبْخَرَة ثُلاثية القوائم، اسطوانية الجسم، ولها غطاء على شكل قبة (صورة ١٤٨)(٦٣٨). والسطح الخارجى لمبخرة العادل الثاني، والتى يبلغ ارتفاعها ٢٠ سنتيمتراً، والمرتبطة بمجموعة مباخر سوريا(٦٣٩). والجزيرة من ناحية الشكل، مزخرف بأشرطة كتابية، وهياكل حيوانات تجرى خلف بعضها، وميداليونات ذات رسوم هَنْدَسيَّة، وفى أحـــد الأشرطة التى تلف الجسد نرى نوعاً من خط النسخ المكوَّن من الهياكل البشرية والذى يذكرنا بالخطوط البشرية (انظر شكل ٣٣، ٥٣) المـــوجـــودة فوق إبـــريق Blacas وفوق "Wade Cup" مع شىء من التطور.

وهناك مباخر أخرى تعود من ناحية الشكل إلى مباخر سوريا وأرض الجزيرة، كبيرة الشبه بمبخرة العادل الثاني، ومزخرفة بطراز التطعيم. إحدى هذه المبـــاخـــر موجودة فـــى المتحف البريطاني، مؤرخة بسنة ٦٤١هـــ =

---

(638) انظر: Fehérvári, G. "Ein Ayyubidisches Räuchergefäss mit dem Namen des Sutan al-Malik al-Adil II", Kunst des Orients, vol. V, (1968), p. 37 - 54; İdem. Keir Collection, Kat. no. 129, Pl. H; RCEA, vol. XI, no. 4166.

(639) عن مباخر سوريا وبلاد ما بين النهرين؛ انظر:

Ağaoğlu, M. "About a Type of Islamic Incense Burner", op. cit., p. 31 - 37.

١٢٤٣م (صورة ١٤٩) [٦٤٠]، وكما يتضح ويبدو من زخارفها فإن البدن مُقَسَّم إلى ثلاثة أقسام متوازية، وإلى ميداليات دائرية ورباعية الأطراف، ويقطعها حزام كتابي، أما أرضية الشريط العلوى والسفلى فقد غطتهما موتيفات الصليب المعقوف، وقد استقرت فيما بينها شارات ذات زهور ثُمانِيَّة البتلات. هذه التحفة من المعتقد أنها تعود إلى أرض الجزيرة أكثر من سوريا، وأنها تصلح لكى تكون نموذجاً لذلك.



صورة ١٤٨

وهناك مَبْخَرة أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى (صورة ١٥٠) [٦٤١]. وهى أيضاً، مزخرفة بتطعيم فضي، وتُظْهِر شبهاً كبيراً جداً مع المَبْخَرة المؤرخة بسنة ١٢٤٣م = ٦٤٣هـ والموجودة فى المتحف البريطاني؛ سواء من ناحية طُرُز الزخرفة أو من ناحية الشكل وتوجد تلك المبخرة ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة. طول هذه المبخرة ١٦,٣سم، وداخل الميداليونات ذات الأطراف والتى

---

(640) Ağaoğlu, M. "About a Type of...", op. cit., p. 32, fig. 6; Barrett, D. op. cit., Pl. 15 c; Lane-Poole, S. op. cit. p. 171 - 172; RCEA, vol. XI, no. 4230.

(641) Ağaoğlu, M. "About a Type of...", op. cit., p. 32, fig 7; Survey, vol. XII Pl. 1338 c.

تزيِّن الغطاء، نرى رسماً لعُقاب ثُنائى الرأس تنتهى أطراف أجنحته برأس تنين. ونصادف رسم النسر الثنائى الرأس فوق التحف الفنية التى تعود لقطب الدين محمد أحد الأمراء الزنكيين الذى حكم سنجار فيما بين سنة ١١٩٧ و ١٢١٩م = ١٥٩٤ و ٦١٦هـ وعلى سِكَّة عماد الدين شاه نيشان (١٢١٩م = ٦١٦)[٦٤٢]. كما نشاهد هذا الرسم ضمن زخارف نموذجين آخرين يُعتقد أنهما يعودان للعصر الأيوبي: أحدهما من العاج أى سن الفيل، والآخر من الرخام[٦٤٣]، ومنذ القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين ونحن نرى بكثرة هذا النمط الزخرفى على التحف الأناضولية[٦٤٤]، وخاصة فى زخرفة الأعمال المِعْمارِيَّة والفنون اليدوية والسكة الأرتوقية. وهذا ما يقوى الادعاء القائل بأن المبخرة الموجودة ضمن مجموعة هراري، من النماذج التى صنعت فى منطقة الأرتوقيين.

---

(642) عن العملات الزنكية التي يحتلها هيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:
Lane-Poole, S. "The Coins of the Turcoman Houses...", op. cit., Kat. No. 619 و 633.

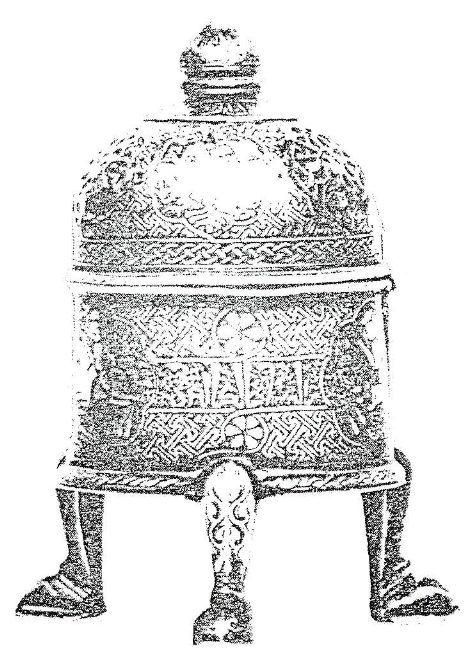
(643) عن الآثار الرخامية وسن الفيل التي يعتقد أنها تعود إلى العصر الأيوبي والتي تستخدم هيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:

Islamic Art in Egypt 969 - 1517, Kat. no. 39, صورة 5 b و Kat. no. 195, صورة 34.

(644) عن الأعمال السلجوقية الأناضولية المزخرفة بهيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:
Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşler, Tek ve Çift Başlı Kartal", Malazgirt Armağanı, Ankara, (1972), p. 145 - 154; صور 12 - 32.



صـــورة ١٤٩



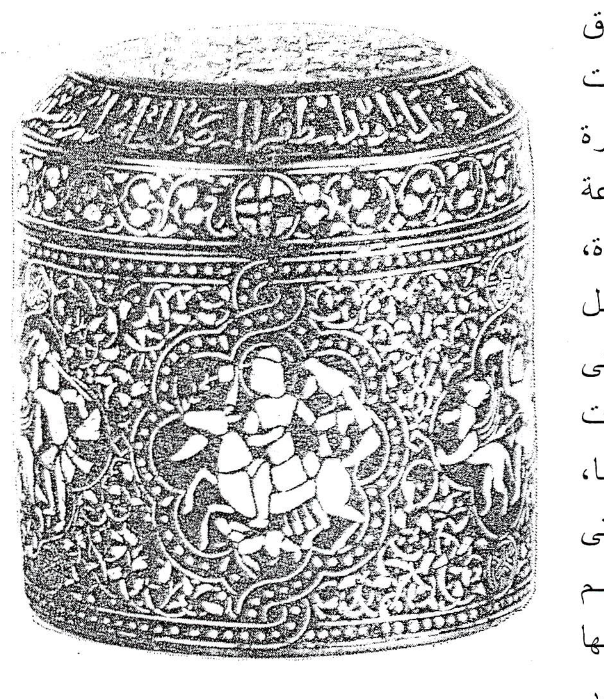
صـــورة ١٥٠

أما التحفة الثالثة والتى تحمل فى كتاباتها اسم الأمير الأيوبى الأمير العادل الثانى (١٢٣٨/ ١٢٤٠م = ٦٣٦- ٦٣٨هـ) فهى صندوق له غطاء على شكل أسطوانى وهو موجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا (صورة رقم ١٥١)[٦٤٥]. وعلى قاعدة هذه التحفة التى تبلغ أبعادها ١٠,٥ × ١١سم نرى لاحقة أى جرافيتو كتابة بقلم الفحم تسجل أن هذه التحفة تعود إلى "طشتخانة العادل". وسطح غطاء هذه العُلْبَة إلى أقسام دقيقة على هيئة بقلاوات محاطة

---

(645) Lane-Poole, S. The Art of the Saracens in Egypt, p. 173 - 174; fig. 80.

بأطر دقيقة فوق الغطاء، وداخل هذه البقلاوات نُشاهد شارات ورموز البروج الفلكية والنجوم السيَّارة. أما قسم البدن فقد زخرف بروزيتات مزينة برسوم هندسية، وميداليونات = خراطيش رباعية وثمانية الأطراف داخلها رسوم لمناظر الصيد والقنص و(ما بينها منقوش على البدن أفرع نباتية مورقة وطيَّارة).



صـــــورة ١٥١

وهـــذا الصـــندوق الموجود فى متحف ألبرت وفيكتـــوريا ، والمَبْخَــرة الموجودة ضمن مجموعة كيير بلنـــدن ، وبالقاهرة، والطســت الذى يحمــل توقيــع الأســطى الذكى والموجود ضمن مقتنيات متحف اللوقــر بفرنســا، وكلها من الأعمـــال التى يُذْكَر فى كتـــاباتها اســم العدل الثانى والمعتقد أنها نمـــاذج تعــود للعصـــر الأيوبي، هـــذه النمـــاذج يحتمل أنها قد صُنِعت فى سوريا.

ومن بين الأعمال الفنية المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى العصر الأيوبي، نماذج موجودة فعلاً، تَذْكر كتاباتها اسم الملك الصالح نجم الدين

أيوب (١٢٤٠/ ١٢٤٨م = ٦٣٨- ٦٤٨هـ). ومن الثابت تاريخياً أن الملك الصالح قد أصبح حاكماً على مصر بعد العادل الثاني، وأنه قد سيطر على إدارة الشام أيضاً سنة ١٢٤٤م = ٦٤٢هـ. ويعتقد أن التحف التى تحمل اسم الملك الصالح قد صنعت فى الشام.

إن إحدى التحف التى تذكر كتابتها اسم الملك الصالح، طست ذو حافة مرتفعة يشبه طست الملك العادل الثانى من ناحية القالب أى الفورم، (صورة رقم ١٥٢ أ – ب)، وهذه التحفة(٦٤٦) الموجودة فى القاهرة ضمن مجموعة هراري، نُقَشَت من الداخل فقط، أما سطحها الخارجى فقد تُرِك



صورة ١٥٢ a

بدون أى زَخْرَفة. إن طست الصالح، إما أن يكون قد صُنع لكى يوضع فى إناء آخر وإما أن زخرفته قد تركت دون أن تُستَكمل. ومحور فوهة الطست

---

(646) İzzi, W. "An Ayyubid Basin Basin of al-Salih Najm al-din", Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Creswell, Cairo, 1965, p. 253 - 259; RCEA, vol. XI, p. 253 - 259; RCEA, vol. XI, p. 200, no. 4303; Rice D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 311.

يبلغ ٤٨سم، وارتفاعه ٢٠سم. وفى داخل هذا الطست، وفى الوسط تماماً، تكوينة زخرفية مشكَّلَة من هياكل بشرية وأسود، وحول هذه الهياكل شريط كتابى بالخط الكوفى يحتوى على تمنيات طيبة وموتيفات هندسية. أما الجدران، فمقسمة من الداخل إلى أشرطة مَشْـحُونَة بهياكل حيوانية تركض،



صـــورة ١٥٢ b

وبداخل هذه الأشرطة أيضاً مادوليونات كبيرة ذات أطراف متعددة تحتوى على مناظر صيد، ومرح ورياضة البولو، وقد تقاطعت معها كتابات بخط

النسخ، وبينها تبدو أيضا هياكل حيوانات خرافية كأبو الهول والجرفين وهى تُطارد بعضها. وتُشْبه هذه الهياكل إلى حد بعيد الهياكل الحيوانية التى نراها فوق المبخرة الموجودة ضمن مجموعة كيير بلندن، والتى صنعت من أجل الملك العادل الثاني.

* * * * *

أما التحفة الثانية والتى تحمل كتاباتها اسم الملك الصالح، والمكفتة بالفضة، فهى طاس نصف دائرى موجود فى متحف جامعة ميتشجان[٦٤٧]. ومُحْوَر الفوهة يبلغ ٤٦ سنتيمتراً، وارتفاعها ٢٠ سنتيمتراً. هذا الطاس الكبير مزيَّن بشريط كتابى عريض مَكْتوب بخط النسخ ويلتف حول الإطار الخارجي. هذا الشريط تقطعه ميداليات من أسفل، ومزخرفة بمناظر صيد معتادة. وتحت الكتابة مباشرة شريط آخر مكوَّن من هياكل حيوانية تركض.

إن القسم الداخلى لطاس الملك الصالح يحتوى على ميدالية كبيرة مزخرفة من الأطراف بهياكل حيوانية وبشرية.

أما التحفة الثالثة التى تحمل فى كتاباتها اسم الملك الصالح، فهى صينية مزخرفة بتكفيتات فضية، ومعروضة فى مُتحف اللوفر فى باريس[٦٤٨]. سعتها ٤٧ سنتيمتراً وسطحها مقسم إلى أشرطة على شكل دوائر متقاطعة، وداخل الأشرطة الرفيعة كتابات، أما داخل الشريط الرئيس العريض، فمزخرف بميداليونات ذات أطراف كثيرة وقد شُحِنَت بتكوينات جمالية شخوصية.

---

(647) انظر: Grabar, O. "Two Pieces of Islamic Metalwork at the University of Michigan", Ars Orientalis, IV, (1961). p. 360 - 366.

(648) Arts de l'Islam, Kat. no. 153.

والتحفة الرابعة التى صُنِعت باسم الملك الصالح نجم الدين الأيوبى هى طست بحافة عالية موجود فى معرض فرير للفنون "Freer Gallery" "وسوف يتم دراسة هذه التحفة ضمن الأعمال المزخرفة بمناظر مستوحاة من موضوعات مسيحية".

* * * * *

كما يوجد طست آخر يُفهم من كتابته أنه يعود إلى أواخر العصر الأيوبي. وهو معروض فى متحف فنون الديكورات فى باريس "Paris Musée des arts Decoratifs". وفوق هذه التحفة يوجد ضمن الكتابة الموجودة اسم الأمير بدر الدين بايصارى المعروف عنه أنه ارتقى إلى مناصب مرموقة حينما كان يعمل فى خدمة آخر حكم الأيوبيين وبدايات المماليك، كما يحمل تاريخ ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ[٦٤٩]. وكذلك يحمل توقيع الأسطى داودين سلامة الموصلي، ولكن هذا الطست الذى يُعتقد أنه قد صُنِع فى سوريا فإن سَطْحه قد نقش بزخارف فضية وذهبية، وهذا التكفيت بالذهب الذى كان شيئاً استثنائياً فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري، لم يُصادف إلاَّ على بضع نماذج فقط أخذ فى الرواج والانتشار فيما بعد أواسط هذا القرن حين بدأ التكفيت بالذهب يستخدم بشكل واسع فوق الأعمال المعدنية خاصة فى العصر المملوكى والإيلخاني.

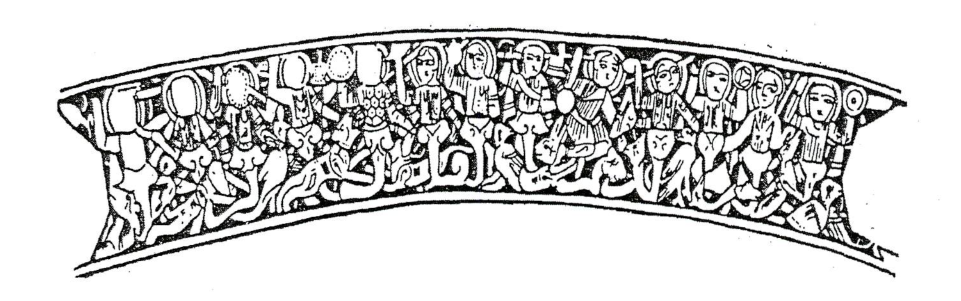
وفيما بين زخارف الطست المصنوع للأمير بدر الدين بايصارى شريط من الكتابة النسخية الحيَّة. وقد قام د. س. رايكه D. S. Rice بدراسة هذه

---

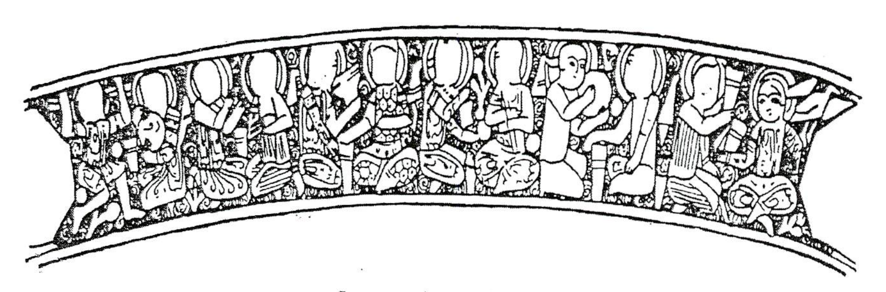
(649) Arts de l'Islam, Kat. no. 157; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 52; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 322; RCEA vol. XI, no. 4345.

الكتابة، ولفت الأنظار إلى أن الشخوص الموسيقية التى اندست وسط الكتابة الحيَّة قد أصبحت "موضه أى صيحه" رائجة فيما بين الشخوص الكتابية(٦٥٠).

* * * * *



شـــكل ٥٧ a



شـــكل ٥٧ b

شريط موسيقيين وكتابة حيَّة من الإبريق المؤرخ بعام ١٢٥٢

وهناك إناء ذو قاعدة، يبدو فيه تشابه كبير من ناحية النقوش والزخارف مع الطست المؤرخ بسنة ١٢٥٢م. وهو موجود فى المكتبة القومية بباريس تحت اسم "Fano Cup" "إناء فانو". وهو الموضح فى الصورة رقم

---

(650) انظر: Rice, D. S. The Wade Cup, p. 32, fig. 30 a-b.

"١٥٣"[٦٥١]. وهو على شكل نصف دائرة، صُنِع بطراز الصب، وهو مؤرخ ضمن مجموعة الأوانى الخاصة بالعصر المملوكى "منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، السابع الهجري". ويبدو أن قاعدة "إناء فانو" قد شُكِّلت أولاً بتكنيك الطرق، وأن الإناء قد أُضيف إليها فيما بعد خلال القرن الرابع عشر وأنه يرجع إلى العصر المملوكي.

ومحور الفوهة يبلغ ١٧,٧سم. وعلى هذه الفوهة، تحتل مناظر الصيد مكاناً بارزاً وكذا ميداليونات ذات أطراف عدة، وأحزمة تحتوى على هياكل حيوانية، وأخرى تحتوى على رسوم هندسية، وقد نقشت عليها أيضاً روزيتات كتابية ذات شخوص حيَّة (شكل58A-F)[٦٥٢]. وقد أوضح د. س. رايكه أن الخطوط الحيَّة الموجودة على فوهة "إناء فانو" تُشبه إلى حد بعيد الخطوط الحيَّة الموجودة على طست الأمير بدر الدين بايصارى المؤرخ بسنة ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ، "انظر شكل 57 A". وقد اعتمد رايكه على هذا التشابه وأرجع "إناء فانو" أيضاً إلى أواسط القرن الثالث عشر. ويظهر فيما بين الشخوص التى تُزَيِّن "إناء فانو" شخص الرجل الممسك بالهلال" "انظر شكل 58 d" كما يظهر هيكل آدمى وقد ارتدى قناعا لحيوان على

---

(651) انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 171; Rice, D S. The Wade Cup, p. 14 - 15و 32, Pl. XV a-b.

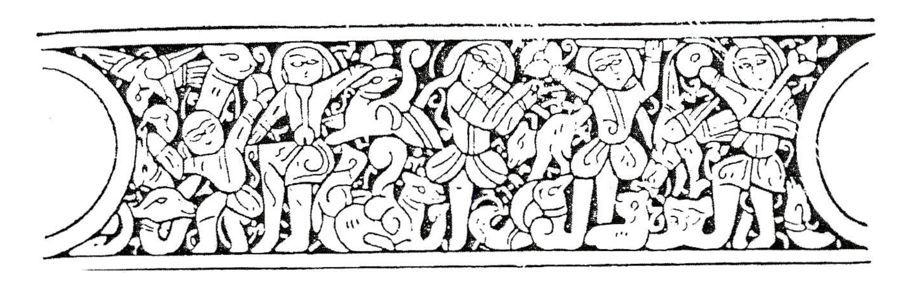
(652) Rice, D. S. The Wade Cup, p. 29, fig. 28.



صـــورة ١٥٣

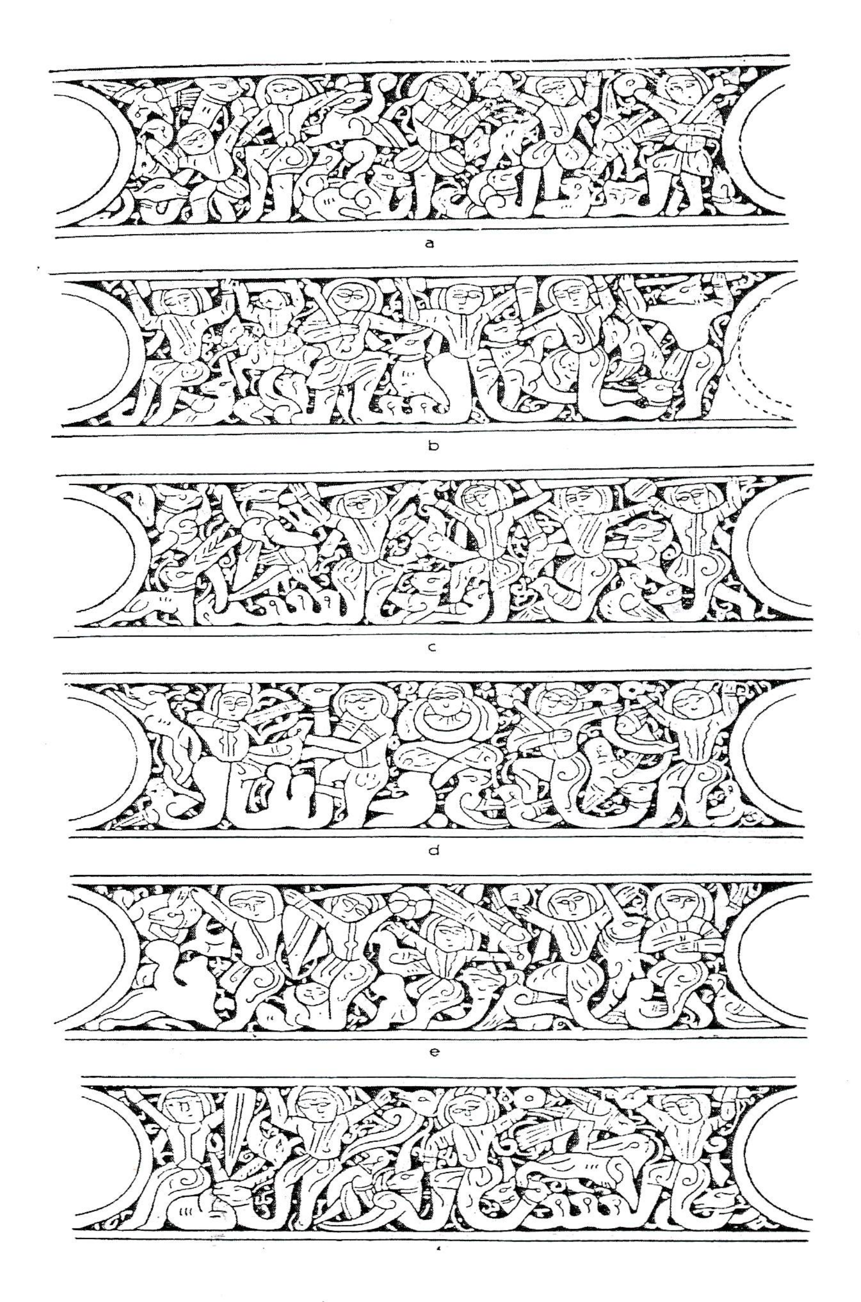
رأسه. وإذا كان رايكه هو الذى لفت الأنظار إلى ذلك، فإن الشخوص الآدمية التى تدثرت بهيئاتٍ حيوانية فيما بين الكتابات الآدمية نُطالعها فوق أعمال معدنية أخرى ترجع تاريخياً إلى أواسط القرن الثالث عشر الميـــلادي/ السابع الهجرى وترجع مكانيا إلى ســــوريا. فعلى الصينية المزخرفة، والمكفتة بالفضة والموجودة فى متحـــف كليفلاند "Clevland Sanat Muzesi"، كتابات مكتوبة بخط حى أى كتابة متكلمة، وفيما بينها شخوص قد تدثرت بأقنعة حيوانية. قد استخدم هذا الطراز والشكل فى عدة مواضع(٦٥٣).

* * * * *



شـــــكل ٥٨ a كتابة حيَّة من إناء فانو

(653) انظر: Ettinghausen, R. "The Dance With Zoomorphic Masks", op. cit., p. 217, Pl. XI; Hollis, H. "Two Inlaid Grasses", Bulletin of the Cleveland Museum of Art, vol. XXXIII, (1946), p. 40 و 43.



شـــــكل ٥٨ f – b كتابة حيَّة من إناء فانو

لقد انتقلت الإدارة فى مصر إلى أيدى المماليك فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، ولكن سوريا ظلت فى أيدى الأيوبيين إلى سنة ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ. ويوجد عملان معدنيان يرجعان إلى أواخر العصر الأيوبي، وقد صُنِعا للأمير الملك الناصر صلاح الدين يوسف (١٢٣٧ - ١٢٦٠م = ٦٣٥/ ٦٥٩هـ) آخر أمراء سوريا الأيوبيين. وكلاهما موجود فى متحف اللوفر فى باريس. وأحد هذين العملين عبارة عن إبريق تُوَضِّح كتابته أنه صنع فى الشام سنة ١٢٥٨/ ١٢٥٩م = ٦٥٦/ ٦٥٧هـ على يد الأسطى محمد بن حسين الموصلى (صورة رقم ١٥٤) (٦٥٤). إن بدن هذا الإبريق الذى يبلغ طوله ٣٣,٨سم، والذى يُعد العمل الأيوبى الوحيد الذى أمكن إرجاعه بشكل قاطع إلى إحدى المدن السورية، شأنه فى ذلك شأن إبريق بلاكاس "Blacas" مقسم إلى شرائح ذات أضلاع رقيقة تتجه من أعلى إلى أسفل. والسطح كله مغطى بزخارف ونقوش ذات أَحْزِمَة أُفقية قد شغلتها ميداليونات متعددة الأطراف بداخلها كتابات وهياكل حيوانية تركض وراء بعضها.



صورة ١٥٤

(654) Arts de l'Islam, Kat. no. 152; Barrett, D. op. cit., p. 14; Dimand, M. Handbook, p. 148; RCEA, vol. XII, no. 4439.

أما التحفة الثانية التى تذكر كتاباتها اسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف فهى تحفة قد عرفت باسم "زهرية باربرينى" "صورة ١٥٥"(٦٥٥). فعلى سطح هذه المَزْهَرِيَّة التى يبلغ طولها ٤٥,٩سم زخارف عبارة عن أحزمة كتابية وأُطر من نباتات متسلقة وداخل الأشرطة الكتابية ميداليونات ذات أطراف متعددة قد شغلتها مناظر الصيد المعتادة. ومن المعتقد والمحتمل أن "زهرية بابرينى" قد صنعت فى معامل وورش مدينة حلب أو الشام. فهذه الزهرية وذلك الإبريق المؤرخ بسنة ٥٨/ ١٢٥٩م يكشفان عن مهارة غير عادية وممتازة للغاية من ناحية أسلوب وتكنيك الزخرفة والنقش.

* * * * *



صـــــورة ١٥٥

(655) Arts de l'Islam, Kat. no. 151; Dimand, M. Handbook, p. 148; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 57, fig. 241; RCEA vol. XII, no. 4468.

وفيما بين التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، توجد أعمال استوحت مناظر زخارفها ونقوشها من الأيقونات المسيحية، وبعض هذه الأعمال قام على صناعتها وزخرفتها الأسطوات المسلمون، وبعضها الآخر قد صنع من أجل أمراء مسلمين (انظر حاشية رقم ٦٠٣). ومن بين التحف المعدنية المستوحاة من الموضوعات المسيحية يوجد عملان عليهما التاريخ وتوقيع الأسطى الموصلي. وعلى نموذج آخر ما يدل على أن صاحبه هو الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٠ - ١٢٤٩ = ٦٣٨- ٦٤٧هـ).

والنموذج الذى يُذكر فى كتابته اسم الملك الصالح موجود فى معرض فرير للفنون بواشنطن Washington Freer Gallery of art. وهو مزخرف بنقوش وتكفيت فضى وهو عبارة عن طست عميق ومرتفع الحافة. (صورة a. b. c. ١٥٦)[٦٥٦]. وقد عُرِف باسم "طست آرتبرج". ومحور هذا الطست ٤٠ سنتيمترا، وارتفاعه ٢٣ سنتيمتراً. وسطحه مزخرف بأشرطة وأحزمة كتابية كُتِبَت بخط النسخ والخط الكُوفى المتداخل، وميداليونات بها رسوم حيوانات تركض وراء بعضها، ومغطاة بأفرع نباتية متسلقة، تنتهى أطرافها برءوس بشرية وحيوانية، وبداخلها خراطيش تصوِّر ألعاب البولو. وعلى سطح طست أرنبرج، إلى جانب هذه التكوينات الجمالية والزخرفية، تُرى مناظر مستخدمة وقد استوحاها الفنان من التراث المسيحي. فهناك ميداليونات متقاطعة مع الكتابة المكتوبة بالخط الكوفى المتداخل وقد رسم

---

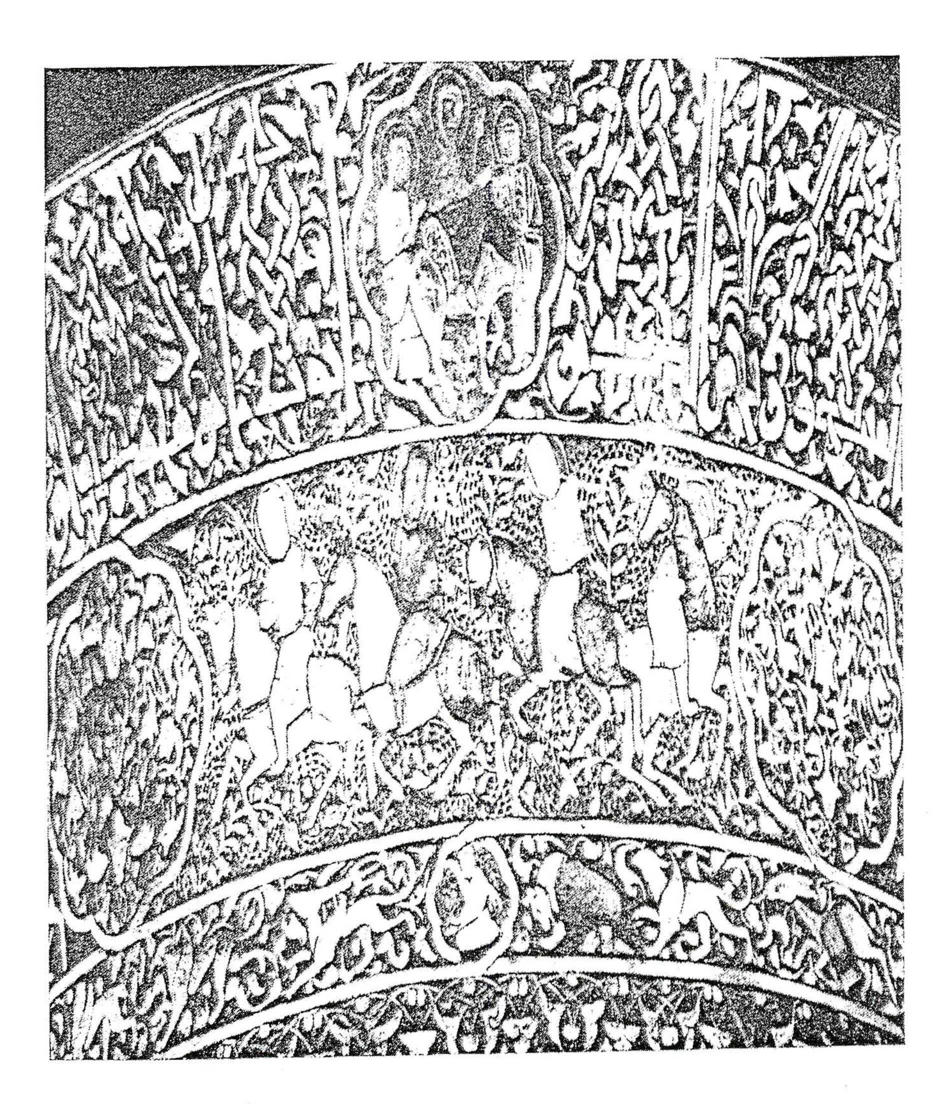
(656) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 15; Glück, H. - Diez, E. op. cit., fig. 447; Meisterwerke, vol. II, Taf. 147; RCEA, vol. XI, no. 4302; Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 311.



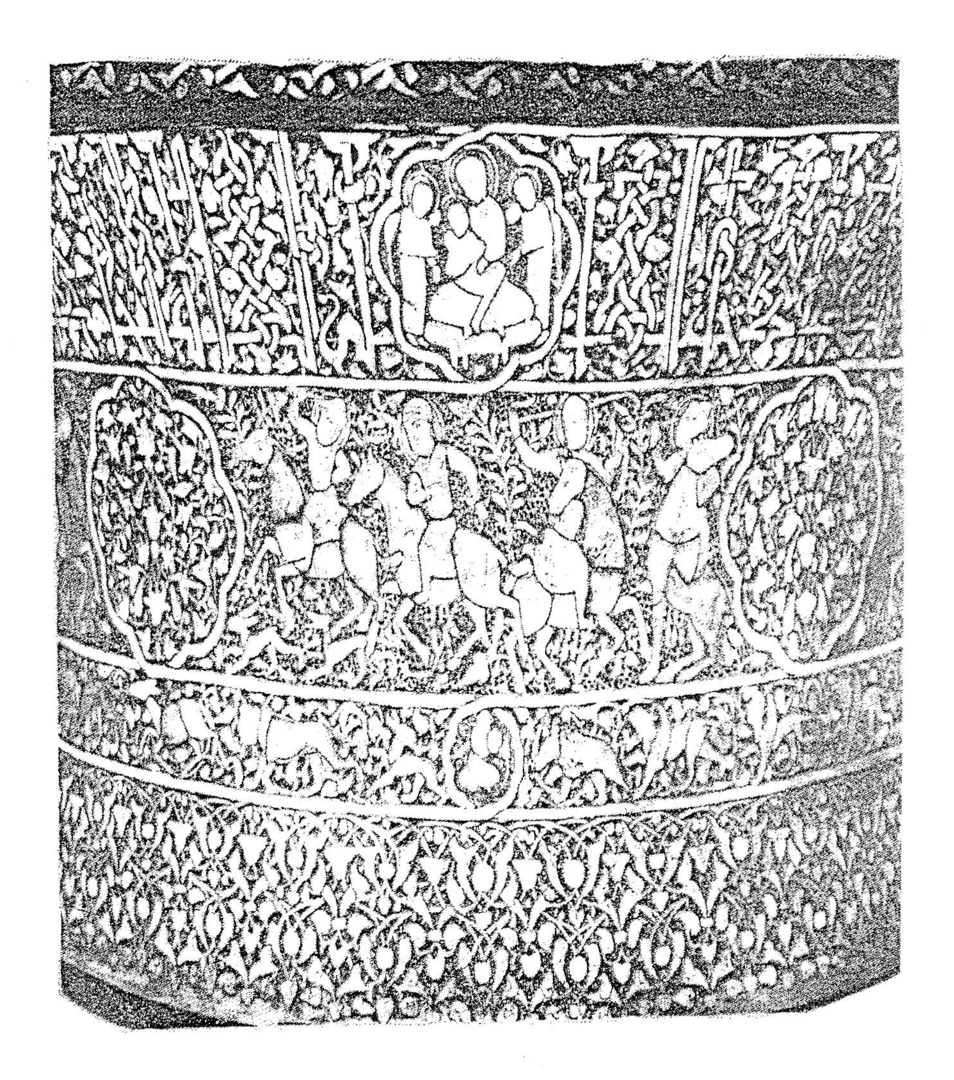
صـــورة ١٥٦ a

بداخلها صور كالسيدة "مريم وطفلها" (صورة .b ١٥٦) و"البشارة" و"الهروب إلى مصر" (صورة .c ١٥٦) و"بَعْثُ لازاروس" و"دخول القدس" و"العشاء الأخير". أما داخل جدران الطست فمزين ومزخرف بشريط دائرى مكوّن من شخوص لقساوسة وقديسين وقد تراصوا بجوار بعضهم بعضاً. وحيث إن هذا الطست الذى صُنِع لحساب أمير مسلم، قد زُخرِف بزخارف ونقوش مستوحاة من التراث المسيحي، فهذا دليل قاطع على أن بعض أمراء سوريا الأيوبيين كانوا ينظرون إلى المسيحيين نظرة تسامح واستحسان، وأنهم لم يعاملوا المسيحيين إلا بكل احترام ومساواة.

* * * * *



صـــــورة ١٥٦ b



صـــورة ١٥٦ c



صـــورة ١٥٧

أما الأثر الآخر المزخرف بنقوش ومناظر مستوحاة من الأيقونات والتراث المسيحي، فهو إبريق معروف باسم "إبريق هامبرج" لأنه كان فى حوزة عائلة هامبرج فى فترة ما، وهو موجود حالياً ضمن مجموعة كيير فى لندن (صورة ١٥٧)[٦٥٧]. هذا الإبريق الذى يتضح من كتابته أنه قد صُنِع سنة ١٢٤٢م = ٦٤١هـ على يد الأُسطى أحمد الذكى الموصلي، قد ضاع مَبْسَمَه الأصلي، وتم تركيب مبسم آخر مكانه. وكذلك فإن حافة فوهة إبريق هامبرج الذى يبلغ ارتفاعه ٣٤ سنتيمتراً وقاعدته ليستا أصليتين، بل هما يعودان إلى إبريق آخر يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى ونُزِعتا منه ورُكِبَتا فى إبريق هامبرج. كما أن زخارف الإبريق الفضية قد جُدِّدَت فى تاريخ لاحق، ومن ثم فقد وصلتنا هذه التحف الرائعة وقد فقدت أجزاء أصلية كثيرة من شكلها وزخارفها الأصلية. إن بدن وعنق إبريق هامبرج والذى يعتبر العمل الثالث الذى يحمل توقيع الصانع الموصلى وهو الأسطى الذكي، شأنه فى ذلك شأن إبريق بلاكاس (انظر صورة رقم A ١٤٠) والإبريق المصنوع فى الشام سنة ٥٨/ ١٢٥٩م = ٥٨/ ٦٥٧هـ للأمير الملك الناصر يوسف (انظر صورة ١٥٤)، مقسم إلى شرائح بأضلاع رقيقة

---

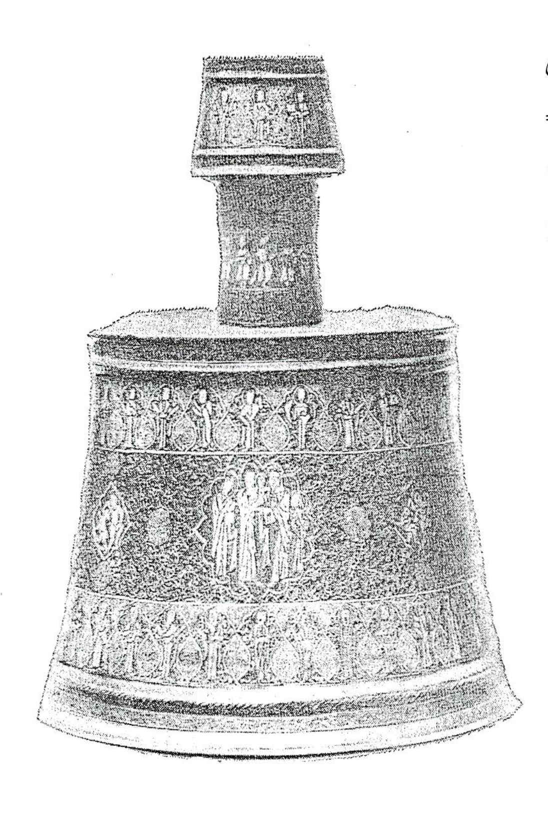
(657) Fehérári, G. Keir Collection, Kat. no. 131, renkli Pl. I; Migeon, G. L'Exposition des Arts Musulmans, Pl. 15; Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 311-316, Pl. 3 ve 10-12.

تتجه من أعلى إلى أسفل. وعلى عُنق الإبريق، والجزء الأسفل من البدن، وداخل ديوانيات عمودية قد استقرت فى كل منها صورة لقديس مسيحي، أما الديوانيات الأفقية التى تُزين الكتف، وبقية البدن فهى تصور مناظر صيد وتجسيد لمناظر العرش.

ومن الجدير بالذكر أن الإبريق المؤرخ بسنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ والموجود فى متحف كليفلاند، والذى يُعتبر من أعمال الذكي، هناك احتمال كبير أن يكون قد صُنِع فى معامل وورش ديار بكر، وأما الطست الموجود فى مُتحف اللوفر والذى يعتقد أنه قد صنع من أجل الأمير العادل الثانى (٣٨/ ١٢٤٠م = ٣٨/ ٦٣٦هـ) أحد أمراء الأيوبيين المصريين، والذى يحمل توقيع الأسطى نفسه، فإنه يرجع إلى مصانع وورش القاهرة. ولما كان العمل الثالث للأسطى الذكى والذى يُسمى إبريق هامبرج والمؤرخ بسنة ١٢٤٢م = ٦٤٠ هـ يحمل شخوصاً لقديسين مسيحيين، فذلك يجعلنا نفكر فى احتمال أنه قد صُنِع فى سوريا مثل الأغلبية الساحقة من الأعمال الأيوبية المزخرفة والمزينة بموضوعات مسيحية، وإن وجود هذه الأعمال الثلاثة التى تحمل توقيع صانع موصلي، ويعتقد أن أحدها قد صنع فى جنوب شرق الأناضول، وثانيها فى مصر وآخرها قد أنتجته مصانع سوريا لدليل قاطع على أن الفنان المسلم، والأسطى الماهر فى صناعة فنون المعادن كان يرحل خلال القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى حيث تكون إمكانات العمل أفضل، وأنهم قد رحلوا واستقروا حيث شاءوا دون أية عوائق.

* * * * *

هناك نموذج آخر مزخرف بموضوعات مستوحاة من الأيقونات المسيحية، ويتضح من كتابته أنه صُنِع على يد الأسطى الموصلى داود



صــــورة ١٥٨

ابن سلامة، وهــو عبــارة عن شمعدان مؤرخ بسنة ١٢٤٨م = ٦٤٦هـــ (انظر حاشية ٦٤٩ عن الطست المؤرخ بسنة ١٢٥٢م =٦٥٠هـــ والذى يُعتبر من أعمــال داود بن ســلامة أيضاً). وهذا الشمعدان الموجود فى باريس فى متحــف فنــون الديكورات. "Paeis Musée des arts Decororatifs" والذى يبــلغ ارتفــاعه ٤٠,٥ سنتيمتراً "صورة ١٥٨"(٦٥٨). هو من ناحية القالب والشكل كبير الشبه بشكل وقالب الشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢ هـ الموجود فى مُتحف بوســطن، والذى صــنعه الأسطى الموصلى أبو بكر ابن الحاج جالداق. إن ما يُشْبه النِيَش التى تشغلها مناظر العرش و"الگنره" "genze" (انظر شكل ٥٢) التى نراها فــوق سطح الشــمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢هـــ ونراها بوضوح تــام فوق سطح الشمعــدان

---

(658) انظر: Arts de l'Islam, Kat. no. 156; Barrett, D. op. cit., p. 15; Manuel, vol. II, p. 53, fig. 239; Meisterwerke vol. II, taf. 146; RCEA, vol. XI, 4296; Sceratto, U. op. cit., p. 107, صورة 43.

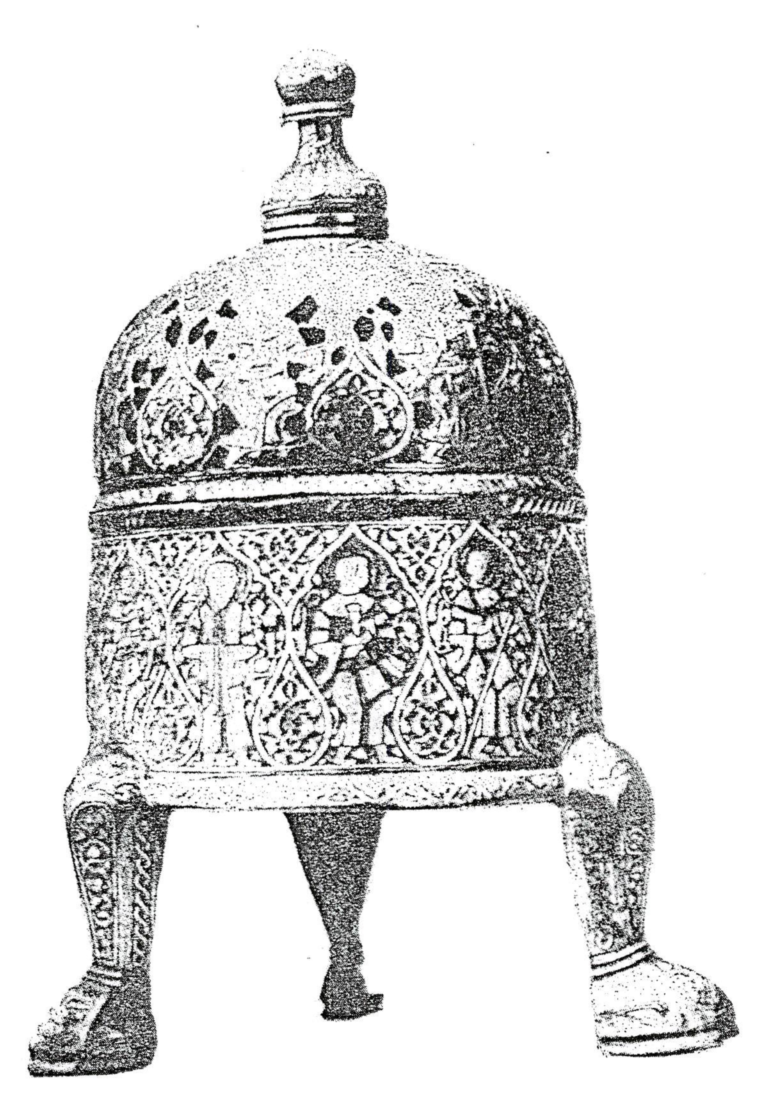
المؤرخ بسنـــة ١٢٤٨م = ٦٤٦هـــ والمزخرف بنقــوش مأخــوذة عن موضوعات مسيحية. ولكن الفارق البارز هو أن داخل النيشات الموجودة فوق سطح الشمعدان الذى صنعه داود بن سلامة، نرى هيكلا لقديس واحد فقط بدلا من التكوينات الجمالية المزدحمة. أما الأقسام الواقعة خارج النيش والتى أخذت شكل اللسان، فقد حُشِيت بموتيفات الصليب المعقوف وحرف T المتداخل فى بعضه.

وأرضية الشريط العريض الذى يغطى سطح الشمعدان، غُطيت بموتيفات نباتية. وداخل هذا الشريط مُزَخْرف ومُزْدَان بمادليونات كبيرة ذات أطراف متعددة بها صور تصور مناظر مستوحاة من الأُيقونات المسيحية.

إن ما يشبه شخوص القديسين المسيحيين الذين استقروا داخل النيَش ذات الأطراف الموجودة فوق الشمعدان الذى اشتغله داود بن سلامة نُصادفها بوضوح فوق مبخرة من نمط المباخر التى كانت تُصنع فى سوريا وأرض الرافدين، والموجودة فى المتحف البريطانى (صورة ١٥٩)[٦٥٩]. إن كتابة هذه التحفة، التى يبلغ طولها ٢٠,٣سم، والتى استخدمت الفضة، وأحياناً الذهب فى تكفيتها، لا تُقدم أى معلومات تتعلق بهذه المبخرة. إلاَّ أن هذا العمل الفني، أيضاً، مثله فى ذلك مثل كل الأعمال المعدنية المزينة بموضوعات مسيحية، يرجع إلى أواسط القرن الثالث عشر تاريخًا، وإلى سوريا مكاناً. واستخدام التكفيت بالذهب فوق هذه المبخرة يُدعم ويؤكد هذا التاريخ (كما يوجد فى متحف الفنـــون فى كليفلاند، ومتحف الدولة فى برلين الغربية مبخـــرتان أخريان مزخرفتـــان بموضـــوعات مســـيحية (انظـــر حـــاشية ٦٠٣).

---

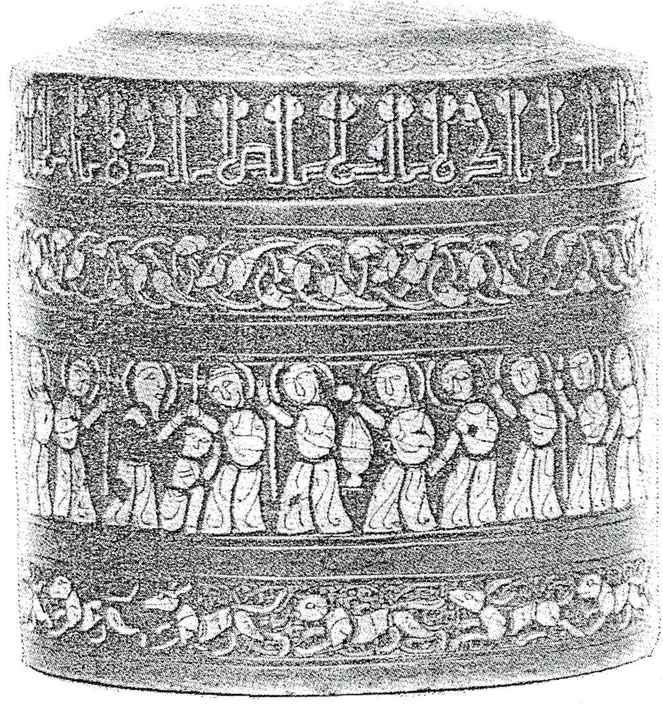
[659] Barrett, D. op. cit., p. 15, Pl. 21. a-b.



صـــــورة ١٥٩

وهناك تُحفة أخرى مزخرفة بنقوش استخدمت فيها شخوص قديسين مسيحيين، وهى عبارة عن صندوق أسطوانى الشكل موجود فى متحف

ألبرت فيكتوريا "Albert and Victoria" (صورة ١٦٠)(٦٦٠). وهو من ناحية الشكل؛ كبير الشبه بصندوق هندرسون المنسوب إلى الموصل (انظر صورة ١٤١). ويتضح من كتابة الصندوق اسم العادل الثانى (انظر صورة ١٥١). وبدن هذا الصندوق الذى تبلغ أطواله ٨,٢ × ٨,٨ سم مقسم إلى أشرطة تَلُفَّه، وقد احتلتها هياكل القديسين وقد حملوا فى أيديهم المباخر والصُلْبَان، وأشرطة أخرى بها هياكل حيوانات تركض وراء بعضها، وأخرى بها توريقات وموتيفات



صورة ١٦٠

نباتية. ويوضح د. س. رايكه أن الكتابة الموجودة على حافة الغطاء، هى عبارة عن بيت من الشعر مأخوذ من أشعار الشاعر النابغة الذبياني(*69) الذى

---

(660) انظر: Rice, D. S. "The Brasses of...", op. cit., p. 631, Pl. 15.

عاش قبيل البعثة النبــوية لمحمــد "صلى اللّــه عليه وســلم". إن عناصــر الزخرفة المستخدمة على سطح صندوق ألبــرت وفيكتوريــا كالتوريقــات النباتية، والهياكل الحيوانية، والخطــوط، تُظهــر الخـصوصية والــسمات الإيرانية، أكثر من السورية. وهذا يدفعنا إلى القول بإمكانية أن يكون صانع هذا الصندوق هو أسطى إيرانى قد هاجر إلى سوريا (كمــا توجــد علبتــان أخريان على شكل أسطوانى ومزخرفتان بموضوعات مسيحية وموجودتــان ضمن مجموعتى هرارى وستراغانوف. انظر حاشية رقم ٦٠٣).

* * * * *

وهناك تحفة أخرى معدنية مزخرفة بهياكل القديسين المسيحيين، عبارة عن طبق موجود فى متحف الهرميتاج (صورة ١٦١)[٦٦١]. هذا الطبق مقسم إلى أشرطة دائرية، أكبرها مقسم إلى نيشــات ذات أطراف بارزة، وبداخل كل نيش زوج من هيــاكل القديسين المسيحيين. ولم توضح كتابته العصــر أو المكان الذى صُنِع فيه. وكل ما يمكن قوله إن هذا الطبق – شأنه شأن كافة الأعمال الفنية المعدنية المزخرفة بموضوعات مسيحية – يعود إلى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى، وأنه من نتاج سوريا.

* * * * *

---

(661) انظر: Meisterwerke, vol. 11, taf. 153; Rice, D. S. "The Seasons and Labors...", op. cit., p. 33 - 34.



صـــورة ١٦١

ونموذج آخر استوحيت زخارفه من الشخوص القديسية المسيحية، عبارة عن إبريق[٦٦٢] موجود فى متحف فنون الديكورات فى باريس. وفوق سطح هذه التحفة الفنية، وإلى جانب هياكل القساوسة والقديسين، نجد ميـداليونات صغيرة بداخلهـا رسـوم لراقصات وموسيقيين يجـسدون منـاظر اللهـو والطرب. أما الميداليونات ذات الأطراف المتعددة والموجودة أسـفل البـدن ففيها مناظر تصور "الصيد بالصقر" و"بهرام گور وآزاده" و"فارس يـصارع

(662) Arts de l'Islam, Kat. no. 158.

التنين" و"نزهة فوق الفيل". هذه التكوينات الجَمالية، وخاصة "الفارس الــذى يُصَارع التنين" سوف نُصادفها بكثرة فى القسم التالي، ســواء علــى تُحــف المعادن الخاصة بسلاچقة الأناضول، أو فوق الأعمال الأناضولية البيزنطية. وهذا الإبريق الذى تتضح فيه الفروق التى تُمَيِّزه عــن الأعمــال الأخــرى المزخرفة بموضوعات مسيحية، يحتمل أنه يرجع إلى منطقة أخــرى غيــر الشام وسوريا، وأن يكون تاريخ صُنْعه يعود إلى ما بعــد منتــصف القــرن الثالث عشر أى السابع الهجرى بقليل، وأنه يرجع إلى نماذج جنوب شــرق الأناضول، وإلى الربع الثالث من القرن الثالث عــشر المــيلادي/ الــسابع الهجري. (كما توجد أيضاً فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، قاعدة إبريق مزخرفة بموضوعات مسيحية، وهى تُظهر بوضوح الخصائص الخاصة بفنون جنوب شرق الأناضول. هذه التحفة التى سنتناولها بالدراســة ضمن القسم الذى سيشمل النماذج الموجودة فى المتاحف التركية، قد أكــدَّت وجهة نظر د. س. رايكه الذى يذهب فيها إلى أن الأعمال المعدنيــة الفنيــة المزخرفة بموضوعات مسيحية ليست جميعها مصنَّعة فى سوريا، بل يرجع بعضها إلى مناطق أخرى.

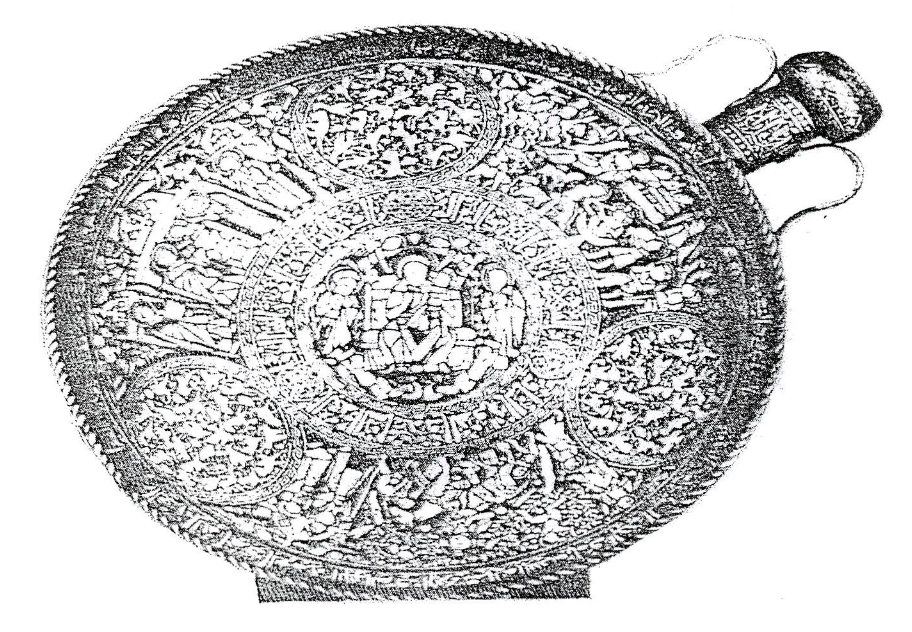
* * * * *

وتوجد تحفة فنيــة معــدنية أخــرى، مزخرفة بمناظــر مستوحاة من موضوعات مسيحية، وهى عبارة عن مَزَادة = زَمْزَمِيَّة من البرونز، موجودة فى معرض فرير للفنــون بواشنطن (صــورة رقم ١٦٢ - أ - ف) [٦٦٣]. هذه التحفة التى كانت موجودة سابقاً ضمن مجموعة إيومورفوبيولس

---

(663) انظر - : Barrett, D. op. cit., p. 15; Dimand, M. Handbook, p. 148 - 149; İdem. "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Chirstian Subjects in the Eumorfopulos Collection", Ars Islamica, I, (1934), p. 17 - 21; Schneider, L. T. "The Freer Canteen", Ars Orientalis, IX, (1973), p. 137 - 156, Pl. I-II.

"Eumorfopoulos Koleksiyon" والتى يبلغ قطرها ٣٦سم؛ أحد وجهيها مُسَطَّح، والوجه الآخر على هيئة نصف قبة "صورة 162 C". وعلى الوجه المسطح للسقاء، وفى الوسط تماماً، يوجد حَفْرٌ منخفض دائرى الشكل. وإذا ما مُلِئ هذا التجويف بالسائل، فإن المزادة أى المشربية هذه يثقل وزنها، ويكون هذا السقاء قد صنع للاستعمال بعد وضعه على قائم لذلك.

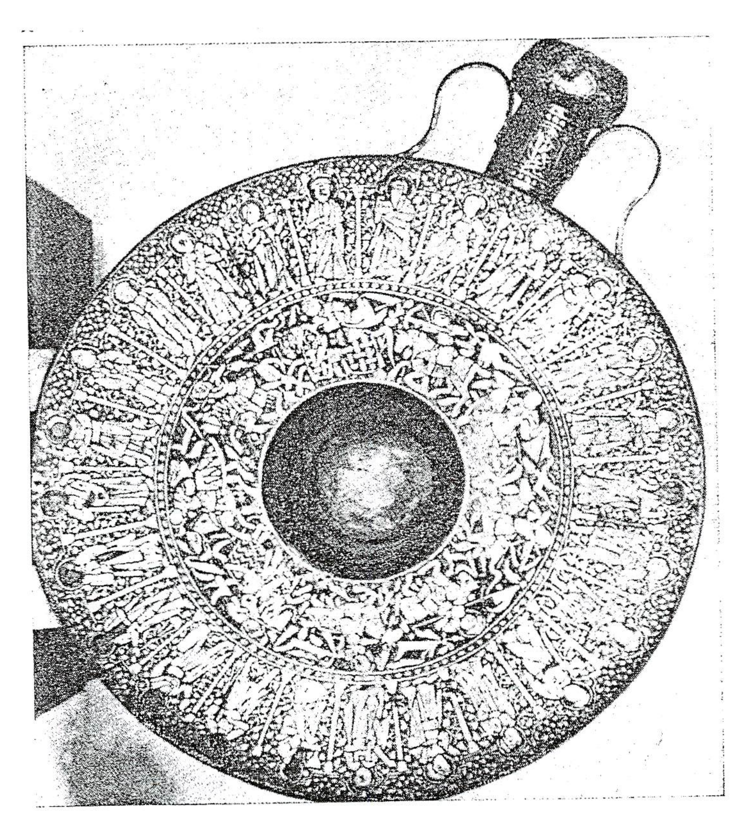


صـــــورة ١٦٢ a

إن هذه المزادة الموجودة فى معرض فرير، هى المزادة الوحيدة، بين الآثار الإسلامية المعروفة والمصنوعة من المعدن. وإن كانت هناك نماذج مماثلة لها من السيراميك وتشبه إلى حد كبير هذه التحفة، وتعود إلى القرن الثالث عشر، وتم العثور عليها فى حلب وحماة بسوريا(٦٦٤).

---

(664)انظر, Schneider L. T. op. cit., p. 154, صورة: 32, حاشية.95 - 91



صـــــورة ١٦٢ b

وعلى سطح الزمزمية أى المَزَادة الموجودة فى الفرير مجموعة من الدوائر المتقاطعة ويتوسطها مادليون كبيرة دائرية الشكل؛ وداخل هذه الميدالية التى طُرقت إلى الداخل قليلاً، نرى صورة العذراء مريم وقد جلست على كرسيها ومعها طفلها، وقد زُخرفت بتكوينة جمالية عبارة عن قديسين وأربعة ملائكة (صورة أ - ١٦٢). ولفت أطراف الميداليون بأشرطة الصليب المعقوف، وحولها شريط من الكتابة النَسْخِيَّة، تقطعه روزيتات منقوشة بموتيفات هندسية. أما داخل الشريط العريض الواقع خارج إطار

الكتابة، فوجد ميداليونات قد غطتها التوريقات النباتية، وأفرع متسلقة تنتهى هاماتها بأشكال حيوانية. وفيما بين هذه الميداليونات توجد ديوانيات تصور مناظر مستوحاة من الأيقونات المسيحية مثل "الميلاد" و"تقديم القرابين" و"الدخول إلى القدس" (صورة 162 d, E, F).

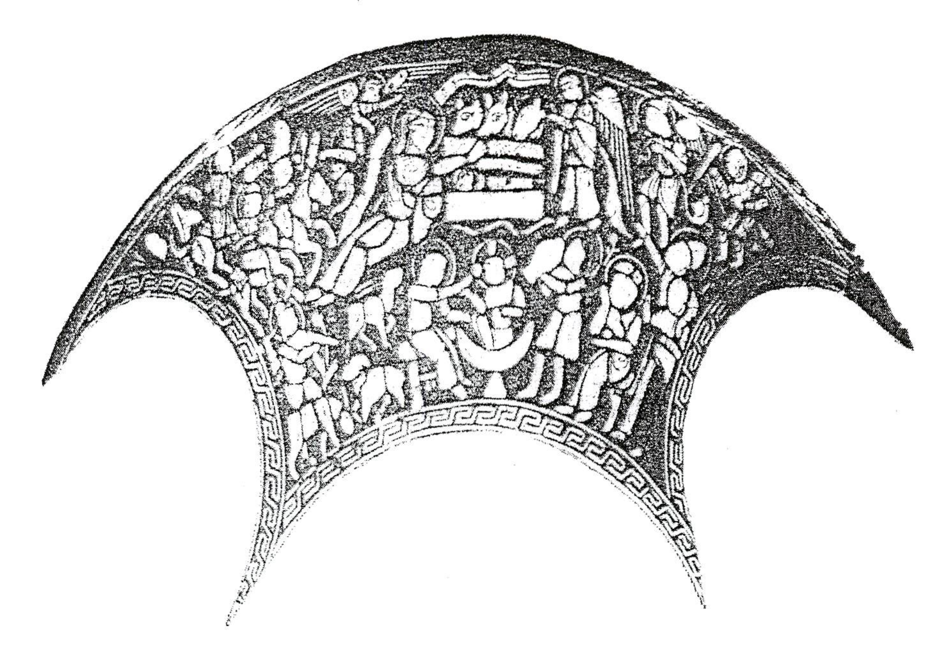
وعلى السطح المستوى للمَزَادة الموجودة فى معرض الفرير، وحول الجزء المقعر فى وسطه، نرى شريطاً مكوناً من شخوص فرسان يحملون فى أيديهم البيارق والمزارق وخارج هذا الشريط اصطف القساوسة داخل نيشات ممشوقة ذات كمرات وقد فُصِلت عن بعضها بأعمدة (١٦٢، ب).



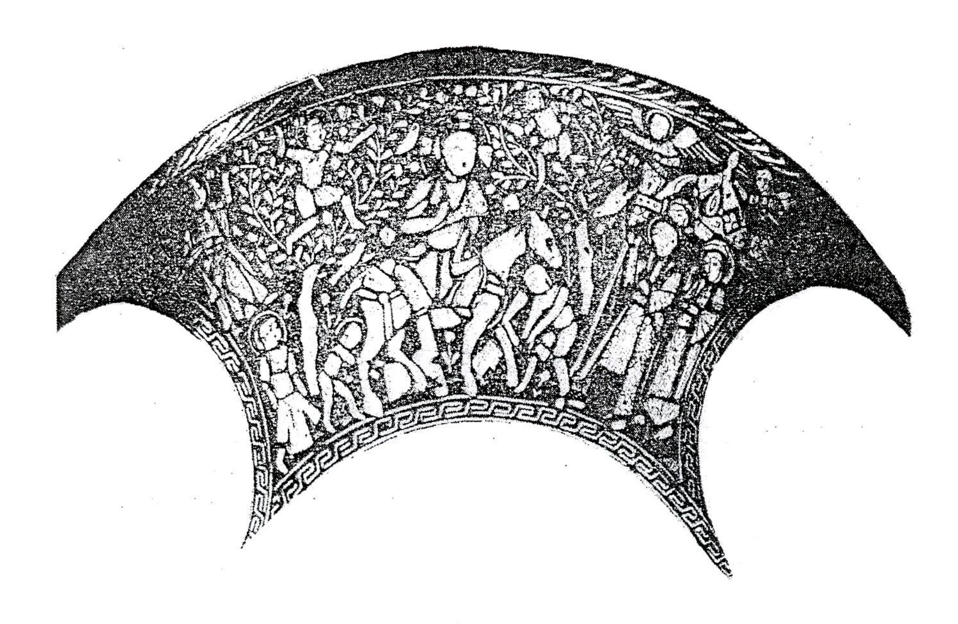
صـــورة ١٦٢ c

أما قسم الكتف الخاص بهذه المزادة أى الزمزمية؛ فقد لُفَّ بثلاثة صفوف من الأشرطة؛ الشريط الخارجى عبارة عن كتابة كوفية، والأوسط

عبارة عن كتابة مخادعة "Pseudo" تُعطى انطباعاً كما لو كانت كتابة حيَّة اختلطت فيها عدة حروف بالأشكال الحيوانية والبشرية. وبين شخوص الكتابة الخادعة، المزيفة، والمتقاطعة مع روزيتات مزخرفة بهياكل "الرجل الممسك بالهلال" يوجد كذلك هياكل آدمية وقد لبست أقنعة حيوانية. أما الشريط الثالث الداخلى فيحتوى على ميداليونات دائرية، استقرت بها صفوف بشرية من عازفين يعزفون على الرباب أو يشرب بعضهم الخمر.



صـــورة ١٦٢ d



صـــورة ١٦٢ e

أوضح ل. شنيدر L. Schneider الذى درس زخارف المَزَادة المجودة فى معرض الفرير بشكل مفصل أن المناظر المستوحاة من موضوعات مسيحية والتى تُشاهد فوق بدن هذه التحفة هى موضوعات مسيحية متصلة وأنها موضوعات خاصة بالتراث المسيحى الشرقي، وأنها تُظهر تقارباً ملحوظاً، وقريباً جداً من المنمنمات الموجودة فى مخطوطات الإنجيل الموجود فى سوريا خلال القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري(٦٦٥). ويلفت ل. شنيدر الأنظار أيضاً إلى وجود بعض العناصر التى لا تُصادف

---

(665) عن المنمنمات المسيحية - السورية التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣ والتى تُظهر تشابهات مع المشاهد المأخوذة عن التراث المسيحى والتى تأخذ مكانها فوق المزَادة الموجــــودة فى معرض الفرير انظر: İbid., p. 152, fig. 7-9 ve 11.

بين المناظر المستوحاة من المعتقدات والأيقونات المسيحية. ويوضح شنيدر أن الأسطى الذى نقش هذه المزادة = الزمزمية قد استوحى الصور من مناظر المنمنمات المسيحية السورية، ولكنه لم يدرك المعنى الذى تهدف إليه هذه الصور، ولذلك أجرى هذا الفنان بعض التغييرات فى التكوينة الزخرفية وتفاصيلها، بمعنى أنه استخدم الموضوعات المسيحية، وابتعد عن مضمونها.



صــــورة ١٦٢ f

ومع أن الكتابة الموجودة على مَزَادة معرض الفرير لا تحتوى على أى معلومات عن التحفة، فإن هذا النموذج، كأكثر الأعمال المعدنية المزخرفة بموضوعات مسيحية، يرجع أيضاً إلى سوريا فى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

* * * * *

الخَصائِص والسِّمات المُميِّزة للتُحَف الفَنِيَّة المَعْـدَنيَّة المَصْنوعة فى أرض الجزيرة خِــلال العَصْــر الأيوبى والسلچوقى ، ومُقَــارَنَتها بأعمال مَدْرَسة الموصِل وخراسان

إن أغلب التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا، وميزوپوطاميه فى العصر الزنگي، والأيوبى عبارة عن تحف من النحاس الأصفر = "البرنچ" المزخرف بطريقة التكفيت. إن هذه التحف المعدنية التى ترجع إلى العصرين المذكورين والمزخرفة بالأسلوب المشار إليه، والتى تعود كلها - باستثناء عمل واحد مؤرخ بنهاية القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر الميلادى انظر حاشية ٦٠٦ صورة ١٣٣ - إلى ما بين سنة ١٢٢٠م = ٦١٧هـ وسـنة ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ؛ تُعـتبر أجمل نماذج الفن الإسلامى المعدني، سواء من ناحية ثراء وتنوع التكوينات الزخرفية المستخدمة فى النقش والزخرفة، أو من ناحية المَهارة الفنية المستخدمة فى صناعتها.

إن اسلوب التكفيت الذى أظهر تطوراً كبيراً ومتعاقباً فى خراسان منذ أواسط القرن الثانى عشر الميلادى = السادس الهجري، قد انتقل إلى أرض ما بين الرافدين على أيدى الصنّاع الخراسانيين المهرة الذين فروا إليها فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى أمام التهديد المغولى القادم من الشرق. إن الزنگيين الذين يُعتبرون فرعاً من آتابكة السلاچقة، والذين حكموا بلاد ما بين الرافدين، قد طوَّروا فن الزخرفة بهذه الديار، وخاصة فى مدينة الموصل. وعلى أيدى صنّاع الموصل المهرة، انتشر هذا الفن المتطور

فى كل من سوريا ومصر والأناضول. إن التحف السورية – الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، والتى ترجع إلى العصر الزنگى والأيوبي، تحمل على آثار الموروث أى العنعنات التراثية للمدرسة الخراسانية من ناحية، وبصمات المعتقدات والعادات والتقاليد السائدة فى المناطق التى صنعت بها من ناحية أخرى.

إن معظم التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا فى العصر الأيوبى – وحتى فى مصر فى مرحلة ما – لما كانت قد صنعتها وزخرفتها أيدى الصنَّاع الموصليين المهرة، فقد أصبح من الصعوبة بمكان التفرقة بينها وبين التحف المصنوعة فى أرض ما بين الرافدين فى العصر الزنگي. ولهذا فإننا سنتناول أولاً التحف التى تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، والمزخرفة بأسلوب التكفيت فى أرض الرافدين وسوريا، على أنها مجموعة واحدة مرتبطة بالمدرسة الموصلية. وسنركز على السمات، ونحدد الصفات التى تُميِّز هذه التحف عن تلك الخراسانية التى استخدمت الأسلوب نفسه. ثم سنحاول توضيح الفروق التى تُميز بين تُحف ونتاج سوريا عن تُحف ونتاج أرض الرافدين والتى تُعتبر من نتاج المدرسة الموصلية نفسها.

إن قسما كبيرا من التحف المعدنية السلچوقية المزخرفة بأسلوب التكفيت، والمصنوعة فى خراسان خلال النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى قد صنِعت فى غالبها من البرونز أى النحاس الأحمر، وبأسلوب الصَّب بصفة عامة. وقد أوضحنا ذلك فى الجزء

الخاص بإيران. واعتباراً من نهاية القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، بُدئ فى استخدام فلز النحاس الأصفر جنباً إلى جنب مع البرونز فى صناعة التحف التى ستُزَخْرَف بأسلوب التكفيت فى إيران ذاتها. وتم ترجيح هذا الفلز فى صناعة التحف التى طُبِّق فى صناعتها تقنية الطرق، ولكن كانت هذه التحف أَقل عدداً؛ بالقياس إلى تلك التى صنعت من فلز البرونز.

أما التحف - "المرتبطة بتحف المدرسة الموصلية"- المزخرفة بأسلوب التكفيت وصنعت فى سوريا وأرض الرافدين خلال العصرين الأيوبى والزنكي، فقد كانت جميعها من النحاس الأصفرِ، والقسم الأعظم منها قد صنع بأسلوب الطرق.

وفى نهاية القرن الثانى عشر وبدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى استخدمت أوْرَاق الفضة والنحاس الأحمر كنوع من التكفيت فوق التحف المصنوعة فى خراسان، ولكن اعتباراً من بداية القرن الثالث عشر/ السابع الهجرى قل استخدام التكفيت بالنحاس.

وبالرغم من مشاهدة التكفيت النحاسى فوق بعض التحف المعدنية، التى يعتقد أنها تعود إلى سوريا، وأرض الرافدين، وترتبط بالمدرسة الموصلية وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى (انظر حاشية ٦٠٦، ٦٢٣، ٦٣٣)، فإننا لا نصادف قط هذا التكفيت النحاسى فوق أى نماذج تعود إلى سوريا؛ فالتكفيتات النحاسية قد استخدمت جنباً إلى جنب مع التكفيتات الفضية فوق عدة نماذج ترجع إلى أرض الرافدين فى

تواريخ مبكرة؛ وإن كانت الغالبية العظمى من تُحف ميزوبوطامية المعدنية قد كفِّتت بأوراق الفضة فقط. ويُعتبر إبريق بلاكاس الذى توضح كتاباته أنه مصنوع فى الموصل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ هو النموذج الأخير من بداية التحف المعدنية التى ترجع إلى أرض الرافدين وفوقها تواريخ، وقد استخدم التكفيتات النحاسية.

وقبيل منتصف القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى بدأنا نرى التكفيت بالذهب مستخدماً جنباً إلى جنب مع التكفيت بالفضة فوق بضع تحف يُرَجَّح أنها تعود إلى سوريا (انظر حاشـية رقم ٦٤٩، ٦٥٩), وإن كان التكفيت بالذهب قد شاع وانتشر فعلاً فيما بعد منتصف القرن المشار إليه، حيث استخدم على نطاق واسع فى زخرفة التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر المملوكى والإيلخانى خاصة.

وهكذا، وكما يتضح، فإن المعادن المستخدمة فى صناعة التحف المعدنية السلجوقية، والتى طبقت أسلوب التكفيت، أو فى زخرفتها يمكن أن تُلقى الضوء - حتى وإن كان بسيطا - على المناطق التى صنعت بها، وعلى تاريخ صنعها فالتحف المعدنية السلجوقية المزخرفة بأسلوب التكفيت والتى كان البرونز هو الخام الأساسى فى صناعتها ترجع إلى إيران، فى حين نجد أن بعض النماذج التى استخدم النحاس الأحمر فى تكفيتها جنباً إلى جنب مع الفضة فى زخرفتها فإنها تعود إلى إيران أو إلى أرض الرافدين فيما قبل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ، أما التحف التى استعملت الذهب فى تكفيتها فيمكن إرجاعها إلى ما بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى

باستثناء تحفة أو تُحفتين تعودان إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر.

إن التحف المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، والمزخرفة بأسلوب التكفيت والمصنوعة فى سوريا، وأرض الرافدين خلال العصر الزنگى والأيوبى كانت من ناحية أنواع القوالب وأشكالها، - بالقياس إلى النماذج المزخرفة بالأسلوب نفسه والمصنوعة فى خراسان خلال العصر السلجوقى - محدودة، كما كانت محدودة التنوع؛ فمن بين التحف السورية، والميزوبوطامية؛ لم نكن نصادف البَكارِج = الأوانى ذات الأبدان الدائرية التى نراها بين تحف خراسان، أو المناضد ذات القوائم والمخصصة للقناديل، أو الشمعدانات ذات الأبدان الممشوقة كالأعمدة، أو الأباريق المستوحاة من الآثار المعمارية أو هياكل الطيـــور، أو العُلب المتخـــذة شكل الصـــناديق، أو المباخر التى على شاكلة الهياكل الحيوانية، أو الأكوامانيلات أو البِيْلُوهات، أو الآمبولات، أو مقابض حَجَر الحفان. فتلك الأشكال كانت نادرة بين تحف سوريا وبلاد الرافدين.

ففى الوقت الذى نوَّع فيـــه الفنـــان من أشكال الأباريق والشمعدانات والمباخر فى إيران خلال العصر السلجوقي، نرى صنّاع التحف المعدنية فى كل من سوريا وأرض الرافدين قد اختاروا واستقروا على شكل معيّن للإبريق، والشمعدان والمَبْخَرة وكرروا دائماً الشكل نفسه وتوارثوه.

ومن التحف الخاصة بسوريا وأرض الرافدين، والمزخرفة بأسلوب التكفيت، تلك المَزَادة الموجودة فى معرض الفرير، والطسوت ذات الحواف

القائمة المرتفعة، والأباريق ذات البدن الكُرَوِى والتى تتسع قرب الكتف؛ والمباخر ذات الأغطية التى على شاكلة القبة، والأسطوانية البدن والمطورة عن أشكال قِبْطِيَّة وبيزنطية، فتــلك الأشكال والفُرم كانت خاصــة بتلك المناطق.

إن التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب التكفيت والمصنوعة فى سوريا، وبين الرافدين فى العصر الزنكى والأيوبي؛ مع أنها لا تُظهر تنوعاً، وإبداعاً كبيراً، مثل تلك التحف المرتبطة بالمدرسة الخراسانية فى تنوع القوالب وتطور الأشكال فإنها تحتل مكانها بين أروع التحف المعدنية الإسلامية سواء من ناحية ثراء وتنوع موضوعاتها المستوحاة من الأيقونات المسيحية المستعملة فى زخارفها، أو من ناحية البراعة والمهارة الفائقة فى استخدام الأسلوب المُطَبَّق فى التكفيت.

اهتم صنَّاع سوريا وأرض ما بين الرافدين الذين استخدموا أسلوب التكفيت فى المقام الأول بالزخرفة وبشحنها بالمناظر والمشاهد المتعددة، ولهذا السبب فإننا على يقين من أنهم فضلوا أشكال السطوح العادية ذات المسطحات الكبيرة. ولما كان هؤلاء الصنَّاع قد وضعوا نَصْبَ أعينهم جذب الأنظار أولاً إلى أعمال الزخرفة، فإنهم لذلك قد تجنبوا صنع التحف ذات الأشكال المعقدة، والتى زخرفت أبدانها بالنقر، والتجويف، والتضليع، والتى زينت رءوس أكتافها، وفوَّهاتها، ومقابضها بالهياكل الحيوانية (انظر صورة رقم ١٠٦، ١١٢).

لقد اقتنع صناع كل من سوريا، وبلاد ما بين الرافدين بأسلوب التكفيت كأنسب الأساليب لتحقيق أهدافهم من بين أساليب الزخرفة. واستخدموه دائماً، منفرداً، ودون أن يمزجوه بأى عنصر آخر من عناصر الزخرفة، كنوع من التمايز بينهم وبين صنَّاع خراسان. وكل ما فعله هؤلاء الصنَّاع هو أنهم عملوا بعض التفصيلات بأسلوب الحفر فوق تكفيتات التحف التى أنتجوها؛ ولم يفعلوا كما فعل صنَّاع خراسان، ولم يستخدموا أساليب أخرى مثل الحفر أو النقر البارز، أو أعمال التخريم جنباً إلى جنب مع التكفيت المستخدم فى تحف خراسان.

إن الباحث فى الفنون الإسلامية، يشاهد بشكل مكثف فى زخرفة التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا وأرض الرافــدين الكثير من المشاهد والمناظر التى تُشاهد على تحف خراسان مثل مشاهد العرش والصيد، واللهو، والطرب، والرموز الفلكية، والتكوينات الدّوارة، والأشرطة المكوَّنة من هياكل حيوانية، والروزيتات ذات المقاعد السبعة ، وكذا الخطوط الحيَّة ذات الهامات البشرية. ولكن فنانى سوريا وأرض الجزيرة لم يكتفوا بتكرار هذه التكوينات الزخرفية، والموتيفات التى تُزَيِّن التحف الخراسانية، بل استخدموا كثيراً من الموضوعات التى راجت فى المنمنمات الشائعة فى العصر نفسه، والمنطقة نفسها، وكذا المناظر المستوحاة من الحياة اليومية السائدة (انظر رسوم رقم ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٢ ب، صورة رقم ١٣٣، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨).

إننا نرى فوق التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب التطعيم والمصنوعة

من أجل النبلاء، أو التجار الأثرياء فى خراسان خلال العصر السلچوقي، صوراً ومشاهداً تعكس الحياة اليومية لهؤلاء النبلاء كمناظر العرش والصيد، ومشاهد الاحتفالات. أما فى أرض الرافدين، وسوريا، فإن التحف المصنوعة من أجل الأمراء والقواد والأتابكة فتلفت الأنظار بما تحمله من مناظر ومشاهد تعكس الحياة اليومية لأفراد من الشعب جنباً إلى جنب مع حياة الأمراء والنبلاء. إن الكثير من التحف التى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين، تحمل فوقها مناظر ومشاهد تجسد الحياة اليومية، كالفلاحين الذين يحرثون حقولهم، أو البستانى الذى يجمع الثمار، أو يعزق تحت الشجر، أو الرعاة الذين يرعون قطعانهم، أو القرويين البسطاء بملابسهم المتواضعة وهم يعانقون بعضهم، وهذه كلها تكوينات زخرفية جديدة تماماً، ودخلت خلال هذا العصر إلى المعامل = الأتيليهات التى تستلهم أعمالهم من العادات والتقاليد الإسلامية فى صنع وزخرفة التحف المعدنية (انظر شكل ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٥٢ ب). إن المناظر المستوحاة من الأيقونات المسيحية، والتى نراها فى زخرفة مجموعة من التحف المعدنية المنسوبة إلى سوريا، والتى ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر، قد أثرت من جانبها هذه المعامل عن ذى قبل. إن معظم هذه المناظر التى احتلت أماكنها فى زخرفة التحف المعدنية المنسوبة إلى سوريا، وأرض الرافدين فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، تُظهر تشابهاً كبيراً مع المنمنمات الموجودة فى ثنايا المخطوطات المسيحية أو السلچوقية التى تعود إلى المنطقة نفسها, ومن ثم فمن الواضح أن صنَّاع التحف المعدنية السورية، أو هؤلاء

الذين نشأوا فى بلاد الرافدين استفادوا من ذخائر المنيـــاتور واستلهموا منها أعمالهم.

إن مناظر الاحتفالات، والصيد، ومناظر العرش التقليدية، والتى تعكس حياة النبلاء، والأعيان، والتى تُشاهد بين زخارف التحف السورية، والميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية لتظهر بعض الفوارق عن المناظر المشابهة والتى تزخرف تحف خراسان؛ فعلى تحف خراسان نرى مشاهد الطرب واللهو والصيد، ومناظر العرش، وقد رسمت داخل أشرطة ضيقة تُحيط ببدن التحفة فى أكثر الأحيان، أو أن تكون داخل ميداليونات، ولهذا السبب فإن بدايات ونهايات هذه المناظر لا تكون واضحة (انظر صورة رقم ١٠٤ كمثال على ذلك). أما المناظر الموجودة على سطوح التحف المصنوعة فى سوريا وبلاد الرافدين فإنها قد استقرت داخل ديوانيات كبيرة بصفة عامة (انظر شكل ٤٦، ٤٩، ٥٥ أ- ب)، وهذه المناظر بهذا الشكل تبدو أكثر ثراء من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الفنان قد رسمها وقد وضع نصب عينيه نموذجاً واضحاً يحتذيه. ومثال ذلك أننا على الإبريق الذى يحمل توقيع الأسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه فى مشاهد العرش التى رسمت عليه؛ الحاكم وقد جلس على عرشه وهو ممسك بقدح فى يده، ونرى الخدم والحراس وقد رسموا فى وسط الخرطوشة على جانبى الحاكم، ورجال البلاط وقد قَدِموا ليُقَدِّموا الهدايا إلى السلطان وقد رسمهم الفنان وهم يتقدمون

من أطراف الخرطوشة نحو السلطان (انظر شكل ٤٦ أ). وهكذا، فإن الفنان قد وضع هيكل السلطان داخل الزحام الذى أراد أن يصوره، ومشاهد الاحتفالات المزدانة بكل أنواع الطنطنة والدبدبة لكى يشد الانتباه إلى السلطان من ناحية، ويؤمن للمشاهد بنظرة واحدة الإلمام بكل محتويات التكوينة الزخرفية من ناحية أخرى.

ولقد طبق الفورميل نفسه "التكوينة" – الحاكم وسط التكوينة الزخرفية لجذب الانتباه – داخل ديكور الحديقة، والملك وهو يلهو وسط مشاهد الحياة اليومية (انظر شكل٤٩ أ) وفى هذه المشاهد التى تجرى فى الهواء الطلق، وعلى سطوح التحف، التى تعود إلى تواريخ مبكرة، وتحمل فى معظمها توقيعات الصنَّاع الموصليين، نرى الملك وقد جلس على كرسى عرشه الذى أُقيم له تحت الشجرة وقد توسط التكوينة الجمالية، ونرى حوله القرويين وقد ارتدوا ملابسهم البسيطة، ويقومون بأعمالهم اليومية المعتادة، كحراثة الأرض، وقطف الثمار من الأشجار، ومحاولات صيد الطيور بالنفخ فى أبواقهم، وكذلك وهم جالسون فى صحبة ومودة.

لقد أضاف الصانع على المشاهد التى تزين التحف السورية، والميزوبوطامية بعض العناصر الجديدة التى لم تكن معتادة فى زخرفة التحف الخراسانية. فمن بين الشخوص التى تزدان بها التكوينة الزخرفية نرى شخوصاً وهم يحاولون تسلية الحاكم والترفيه عنه، وهذا لم يكن معتاداً فى التحف التى أنتجتها منطقة خراسان. وكذلك نرى بعض الخدم وهم يقدمون أقداح الشراب أو أطباق الفاكهة إلى الحاكم، وكذا نرى الموسيقيين

وهم يعزفون على معازفهم، أو يضربون على الدفوف، وآخرون ينفخون فى الناي، أو يعزفون على الرباب، وراقصات يقدمن رقصاتهن، بما نرى لاعبى الأكروبات، والمصارعين، ومن يتبارزون بسيوفهم، وحتى نرى ونشاهد بعض الشخوص وقد تدثروا فى أقنعة حيوانية. هذا وغيره نراه فى هذه المشاهد المعتادة (انظر شكل ٥٤ أ – ب – ج و ٥٦ وصورة رقم ١٤٣، ١٤٧، وحاشية رقم ٦٣٠، ٦٣٦).

إن مناظر الصيد التى تحتل مكاناً فوق التحف المعدنية، وخاصة تلك النماذج التى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين، من تلك التى صنعت فى سوريا، وبلاد الرافدين خاصة، إذا ما قِيسَت بما يُشابهها من مناظر للصيد على التحف الخاصة بمنطقة خراسان، يتضح لنا أنها تكوينات أكثر ازدحاماً، وحَرَكِيَّة. وفى بعضٍ تلك التكوينات، وخاصة ذلك الطست الذى صنعه الأسطى الذكى الموصلى للأمير الأيوبى العادل الثاني، ففى مناظر الصيد التى تعلوه (انظر شكل ٥٥ أ – ب) نرى أن الشخوص التى رُسِمَت فى مقدمة الصورة أكبر حجماً من تلك التى فى الخلف، وأن بعض الحيوانات قد رُسِمَت من الأمام، وبعضها قد رسمت من الخلف، ولم يكن هذا سوى رغبة من الفنان المسلم فى خلق إحساس بالعمق والأبعاد النسبية فى الصورة. إن هذه المناظر الحـيَّة، والممتلئة بالعناصر الزخرفية، ويتضح أن الصانع الفنان قد وضع أمام ناظريه نموذجاً لهـا، والتى رسمها داخل خرطوش صغير فوق بدن تحفة معدنية بهدف زخرفتها، تُطالعنا كعمل خَطط له الفنان، لا لكى يكون عنصراً زخرفياً، بل لكى يكون عملاً تذكارياً تخليدياً، وقد

خطط له لكى يُغطى مساحة كبيرة كجدار مثلاً، أكثر من التخطيط لكى يكون زخرفاً.

ومما يلفت النظر أن التكوينات الزخرفية الشخوصية - كمناظر العرش، والصيد والمواكب والاحتفالات، وألعاب البولو أو مناظر الحياة اليومية - والتى رُسِمت داخل نيشـــات، أو ميـــداليات كبيرة، وذات أطراف عـــديدة، أو داخل أشرطة عريضة بصفة عامة، والتى تزيِّن أوجه وسطوح النماذج التى ترجع إلى تواريخ مبكرة، من تلك التى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين، هذه التكوينات احتلت مكانها هذا فوق أرضية تُرِكت فارغة لفترة طويلة، أو أنها كانت مزخرفة بعدد قليل من التوريقات النباتية (انظر شكل ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٢، ٥٤، ٥٦).

إن التكوينات الشخوصية التى رُسِمت فوق أرضية مغطاة دائماً بأفرع نباتية مورقة الأطراف فى التحف الخراسانية، نجدها هى نفسها فى التحف التى ترجع إلى سوريا وأرض الرافدين فوق أرضية خالية، أو أنها قد زينت بالكاد ببعض الموتيفات النباتية القليلة. ونرى ذلك أيضاً فى صور المنمنمات التى ترجع إلى العصر نفسه، والمنطقة نفسها. وهذا التشابه لمما يقوى الاعتقاد بأن صنَّاع التحف المعدنية فى سوريا وبلاد الرافدين قد استفادوا من المنمنمات.

إذا كنا قد رأينا أن الصنَّاع الموصليين قد تركوا أرضية التكوينات

الشخوصية التى رسموها فوق تحفهم خالية، أو أنهم زخرفوها بأشكال بسيطة للغاية، نرى فى المقابل أن المساحات الباقية على سطح التحفة بعد النيشات أو الميداليونات أو الخرطوشات نراها وقد ملئت بالأفرع النباتية وأن التحف التى صنعت بعد ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ كانت أرضيتها قد غطيت بأشكال هندسية تُشكل تضاداً كبيراً مع المناظر الشخوصية. وأن هذه الحشوات الهندسية مثل حروف T أو Y أو Z المتداخلة فى بعضها البعض والتى لم تُر فى زخرفة التحف الخراسانية فى العصر السلچوقي، لتُعْتَبر أهم السمات التى تُميِّز التحف المعدنية التى صنعت فى سوريا وبلاد الرافدين. وتُبْرِزُها بشخصية متميزة عن التحف الأخرى.

كما أن هناك خاصية أخرى تفرق بين التحف المرتبطة بالمدرسة الخراسانية وبين تلك التى صنعت فى سوريا وبلاد الرافدين وترتبط بالمدرسة الموصلية، هذه الخاصية هى شكل الميداليونات؛ ففى النماذج الخراسانية – باستثناء نموذج أو نموذجين يعودان إلى أواخر العصر السلچوقى – نجد أنها كانت دائما دائرية، أما فى التحف الخاصة بسوريا وبلاد الرافدين فكانت تلك الميداليات على شكل ثمرة الليمون أو رُباعية أو ثُمانية أو اثنى عشرية الأطراف. ومما يلفت النظر أن عدد هذه الأطراف قد زاد قُبيل أواخر القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري.

وكذلك نرى أن عرض الأشرطة المزخرفة بالتكوينات الشخوصية، والتى تحتل مكاناً فوق التحف المنتجة فى سوريا وبلاد ما بين الرافدين،

تُظهر هى الأخرى نوعاً من التمايز بينها وبين تلك الأشرطة الشخوصية الموجودة فوق التحف الخراسانية. فالأشرطة المصورة بتكوينات زخرفية شخوصية على التحف الخراسانية كانت بنفس عرض الأشرطة الكتابية أو تلك التى تمت زخرفتها بالموتيفات النباتية، مما يدل على أن هذه الأشرطة كانت كلها على الدرجة نفسها من الأهمية (انظر صورة ١٠٤)، بينما نجد أن الأشرطة التى نراها فوق تحف سوريا وبلاد الرافدين، تتميز الأشرطة المزخرفة بالتكوينات الشخوصية فيها بعرضها الكبير عن تلك التى كانت مزخرفة بموتيفات أخرى؛ (انظر صور رقم ١٣٣، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٠، ١٤٣، ١٥٥، ١٥٧، ١٥٨، ١٦٠، ١٦١). وهذه الخصوصية أيضاً، تُبَيِّن أن صنَّاع سوريا وبلاد الرافدين قد ركَّزوا اهتمامهم إلى حد ما على التكوينات الشخوصية.

إن الكتابة الحيَّة ذات الهامات البشرية التى تُرى فوق إبريق = إناء بوبريسكى المؤرخ بسنة ١١٦٣م = ٥٥٩هـ لأول مرة فى خراسان، والذى شاع بعد ذلك التاريخ بقدر كبير على التحف الخراسانية المزخرفة بالتطعيم تتابع انتشارها اعتباراً من سنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ فى زخرفة التحف المُنتَجَة فى سوريا وبلاد الرافدين. ولكن الخطوط الحيَّة التى تزخرف التحف السورية الميزوبوطامية، بدأت تلفت الأنظار رويداً رويداً، بعودتها إلى الخطوط الخادعة التى تتداخل فيها عدة حروف مع الهياكل والشخوص التى نراها تمارس مختلف الأعمال (انظر شكل ٥٣، ٥٧ أ – ب، ٥٨ ، وحاشية رقم ٦٢٥، ٦٥٠، ٦٥٢، ٦٥٣).

ويمكن القول فى إيجاز إن تحف بلاد ما بين الرافدين وسوريا، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، أنها تتطابق مع تلك التى أنتجت فى خراسان فى بعض الوجوه، وتختلف معها فى بعض. وتحديد تلك الفوارق بين التحف التى ترجع إلى هذه المناطق تمكِّن من عدم الخلط فيما بين التحف المعدنية السلچوقية وتلك التى ترتبط بمدارس فنية أخرى – كمدارس الموصل وخراسان – والمزخرفة بنفس الأسلوب الزخرفي.

أما فيما يتعلق بالنماذج المنتجة فى بلاد الرافدين فى العصر الزنگي، وتلك النماذج التى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين، والتى أُنتج معظمها فى مصر وسوريا خلال العصر الأيوبي، فإن التشابه والتطابق الذى بينها أكثر وأوضح من الفوارق. ولهـذا السبب فإنه من الصعوبة بمكان التفرقة فيما بينها وبين تلك التحف التى صنعت فى بلاد الرافدين وسوريا، ومرتبطة بالمدرسة الموصلية.

وكما سبق وأوضحنا، فإن قسما كبيرا من التحف المرتبطة بالمدرسة الموصلية قد صُنِع فى مناطق خارج الموصل، بل وحتى خارج بلاد الرافدين كلها وقد صنع القسم الأعظم فى مناطق جنوب شرق الأناضول التى حكمها الأرتوقيون وفى الأراضى المصرية والسورية خلال الإدارة الأيوبية. وإذا كانت النماذج التى خرجت من تحت أيدى الصنَّاع الموصليين، أو الصنَّاع المصريين والسوريين الذين تعهدهم الموصليون بالتنشئة والتدريب تُصنف كلها على أنها "تحف مرتبطة بالمدرسة الموصلية"، وبالشكل نفسه، فإن التحف المعدنية المنتجة بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع

الهجري، وخلال العصر المملوكي، والإيلخاني، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، ونظرا لأنها حافظت على نفس تقاليد وتراث المدرسة الموصلية، فإنها تنسب إلى هذه المدرسة نفسها، وتُقبل على أنها من نتاجاتها.

إن النموذج الوحيد الذى يمكن ربطه بالورش والأتيليهات الموصلية بشكل قاطع من بين تحف بلاد ما بين الرافدين وسوريا، المرتبطة بالمدرسة الموصلية، وتحمل توقيعات صنّاع موصليين، والتى تبيِّن كتابته أنه صنع فى الموصل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ، هو إبريق بلاكاس (انظر صورة رقم ١٤٠، حاشية ٦٢٣)، وعدا هذا الإبريق، فإننا يمكننا أن نُرجح خمس تحف أخرى (انظر صورة ١٤١، ١٤٣ حاشية ٦٢٧، ٦٣١) تذكر كتاباتها لقب الحاكم واسم أتابك الموصل بدر الدين لؤلؤ، وأيضا، طاس (انظر صورة رقم ١٤٤، حاشية ٦٣٢) قد صنع باسم نجم الدين عمر البدرى الذى يتضح من كتابته أنه من الأمراء الذين كانوا فى خدمة لؤلؤ؛ وهذه كلها يمكن إسنادها إلى الموصل وإلى عصر لؤلؤ (١٢٥٩ - ١٢٣٣م = ٦٥٨ - ٦٣١هـ). وعدا هذه التحف السبع، لا توجد أية تحفة أخرى معروفة حتى الآن، يمكن القطع بأنها صنعت فى الموصل، حتى وإن كانت تحمل توقيعات الصنّاع الموصليين.

ومن التحف السورية الميزوبوطامية، المرتبطة بالمدرسة الفنية الموصلية، تُحفة وحيدة يمكن القطع بأنها سورية، وتوضح كتاباتها أنها صنعت فى الشام سنة ٥٨/ ١٢٥٩م = ٥٨/ ٦٥٧هـ، وهى قطعة الإبريق الذى يحمل اسم الأمير الملك الناصر يوسف صلاح الدين (١٢٣٧- ١٢٦٠م =

٦٥٩هـ) آخر الأمراء الأيوبيين السوريين (انظر صورة ١٥٤، حاشية ٦٥٤). وبالإضافة إلى هذا النموذج؛ فإن هناك بعض التحف التى يمكن إرجاعها إلى عهد الأمير الذى سبق ذكره، وساد حكمه فى سوريا، وتذكر كتاباتها أسماء أو ألقاب الأمراء الأيوبيين السوريين؛ مثال هذه التحفة المعروفة باسم "زهرية باريديني" وتذكر كتابتها اسم الملك الناصر، ومثال آخر (انظر صورة ١٥٥ حاشية ٦٥٥) يمكن إرجاعه إلى ما بين ١٢٣٧ - ١٢٦٠م = ٦٥٩/ ٦٣٥هـ خلال فترة حكم الأمير نفسه، وقد صنعت هـذه التحفة فى معامل الشام أو حلب.

كما يمكن تَوَقُّع أن يكون الإبريق المؤرخ بسنة ٣١/ ١٢٣٢م = ٦٣٠/ ٦٢٩هـ والذى يذكر اسم الأمير شهاب الدنيا والدين، هو أحد أمراء الملك العزيز والذى يتضح من كتابته أنه أحد أيوبى سوريا (انظر صورة ١٣٩، حاشية ٦٢٢ - ٦٢٣). ولمَّا كان هذا العمل الفني، هو أقدم نموذج يُذكر اسم أمير أيوبى فى كتاباته، فإن التحف المرتبطة بالمدرسة الموصلية وترجع إلى ما قبل هذا التاريخ يمكن إرجاعها إلى بلاد ما بين الرافدين.

ويمكن أيضاً أن نضيف إلى ذلك، تلك التحف التى يتضح من كتاباتها أنها قد صنعت باسم الملك الصالح نجم الدين الأيوبى (١٢٤٠ / ١٢٤٩م = ٦٤٧/ ٦٣٨هـ, انظر صورة رقم ١٥٢، ١٥٦، حاشية ٦٤٦، ٦٤٨، ٦٥٦). وقد كان الملك الصالح يحكم مصر سنة ١٢٤٠م = ٦٣٨هـ ونجح فى السيطرة على الشام أيضاً سنة ١٢٤٤م = ٦٤٢هـ ولما كانت التحف التى تذكر اسم الملك الصالح نجم الدين الأيوبي، تُظهر الكثير من نماذجها،

تشابهاً كبيراً مع تلك النماذج التى عُرِفت بأنها صنعت فى سوريا، فإن تلك القطع التى تحمل اسم هذا الأمير يمكن التخمين بأنها قد صنعت فى الأتيليهات الشامية.

أما النماذج التى يُذكر فى كتاباتها اسم الأمير الأيوبى المصرى الملك العادل الثانى الذى حكم فيما بين (١٢٣٨ - ١٢٤٠م = ٦٣٦- ٦٣٨هـ) (انظر صور رقم ١٤٧ - ١٤٨ - ١٥١، حاشية ٦٣٦، ٦٣٨، ٦٤٥) فإنه من الصعب تحديد المنطقة التى صنعت بها. فإذا كان هناك احتمال بأن تكون هذه النماذج قد صُنِعَت فى المصانع السورية، فإن هناك احتمالات كبيرة بأن تكون قد صنعت فى القاهرة.

وفيما بين تحف سوريا وبلاد الرافدين المزخرفة بأسلوب التطعيم وترجع إلى ما قبل سنة ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ توجد نماذج لا تحمل كتاباتها أى معلومات أو إشارات تلقى أى بصيص من الضوء حول المنطقة التى صنعت بها، أو التاريخ الذى ترجع إليه. وقد كان بالإمكان تصنيف هذه التحف، لو لا أنها تحمل من الفوارق الواضحة، ما يجعلها تختلف تماماً عن التحف الزنگية فى بلاد ما بين النهرين، والأيوبية فى سوريا.

وكما سبق القول؛ فإن خامات التطعيم المستخدمة فوق تحف أرض الجزيرة وسوريا، والمزخرفة بأسلوب التطعيم، وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، من الممكن أن تُساعد - إلى حد

ما – فى تحديد وتعيين مناطق إنتاج هذه التحف، فإننا مثلاً، لم نصادف قط تطعيما بالنحاس الأحمر فوق التحف التى يتضح من كتاباتها أنها صنعت فى سوريا خلال العصر الأيوبي. وفى مقابل ذلك نجد أن بعض التحف الفنية التى صنعت فى بلاد الرافدين فى العصر الزنگى قد استخدمت الفضة – من حين لآخر – فى زخارفها التى تمت بأسلوب التطعيم (انظر حاشية رقم ٦٠٦، ٦٢٣، ٦٣٣) والتطعيم بالنحاس شاهدناه أخيراً فى بلاد ما بين الرافدين فوق إبريق بلاكاس المؤرخ بسنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ. ومن ثم يمكن إرجاع أو إسناد التحف التى احتل التطعيم بالنحاس مكاناً فى زخارفها، والمرتبطة بالمدرسة الموصلية إلى بلاد الرافدين وإلى ما قبل سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ.

كما بدأنا نرى التكفيت بالذهب فى هذه المنطقة لأول مرة قبيل أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري؛ فالنماذج الفنية المزخرفة بهذا الأسـ
لوب، يمكن أن نُرْجِعهـا إلى تاريخ ما بعد العقـد الرابع من القرن المذكور.

ومن التحف المعدنية المنتجة فى سوريا وبلاد الرافدين، وترتبط بالمدرسة الموصلية ما ينسب إلى سوريا مباشرة، وتصادف عليه وضمن تكويناته الزخرفية مشاهد مستوحاة من التراث المسيحي؛ فعلى إحدى التحف المزخرفة بموضوعات مسيحية كتابات يذكر فيها اسم الأمير الأيوبى الملك الصالح (١٢٤٠ – ١٢٤٩م = ٦٣٨ – ٦٤٧هـ) (انظر صورة رقم ١٥٨، وحاشية رقم ٦٥٦). كما أن هناك أثرين يحملان تاريخى ١٢٤٢، ١٢٤٨م

(انظر صورة رقم ١٥٧، ١٥٨، وحاشية رقم ٦٥٧، ٦٥٨). ولو وضعنا هذه النماذج فى الاعتبار، لوجدنا أن التحف المزخرفة بمناظر من التراث المسيحى مؤرخة بتواريخ ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، ويرجعها د. س. ريكه جميعها إلى النتاج السوري. وإن كنا على قناعة بأن بعضٍ هذه التحف قد صُنِعَت فى مصانع مناطق أخرى غير سوريا، ومن المحتمل أن تكون بعض النماذج قد صنعت فى جنوب شرق الأناضول أيضاً (انظر حاشية ٦٦٢).

وقد أوضح د. س. ريكه أنه إذا ما تمت دراسة وتدقيق الأعمال الفنية المعدنية التى أنتجت فى هذه الفترة بشكل جيد ومفصل؛ فإنه سيتضح أن بين التحف التى صنعت فى أرض الرافدين فى العصر الزنگي، وبين التحف التى صنعت فى سوريا فى العصر الأيوبى بعض الفوارق سواء من ناحية أساليب الصنع، أو طُرُز الزخرفة. وأننا يجب أن نضع فى اعتبارنا عند محاولة تحديد وتعيين مناطق التحف المرتبطة بمدرسة الموصل الخصائص والسمات التى نوجزها فيما يلي(٦٦٦):

طبقاً لوجهة نظر رايكه؛ فإن أضلاع الرسوم التى تزخرف التحف المصنوعة فى بلاد ما بين الرافدين قد رُسِمَت وشُغِلَت على شاكلة خطوط متدفقة، بينما الحفر والفجوات التى استقرت بها التكفيتات قد فُتحت بشكل غير منظم، أما فجوات التكفيت على التحف السورية، فقد أُعدَّت بشكل أكثر دقة وعناية.

---

(666) انظر: Rice, D. S. "Inlaid Brasses..", op. cit., p. 322 - 324.

كما أوضح رايكه أيضاً، بعد أن ذكر أن أول نموذج (انظر حاشية ٦٢٢، ٦٢٣) تحمل كتابته اسم أمير أيوبى هو إبريق (صورة ١٣٩ والحواشى نفسها) مؤرخ بسنة ١٢٣١/ ١٢٣٢م = ٦٢٩/ ٦٣٠هـ والتى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين، أوضح أن هناك تحفًا (انظر صور رقم ١٣٦، ١٣٨، حواشى رقم ٦١٢، ٦١٦، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢١) يحتمل إلى حد كبير أنها قد صنعت من أجل الملك المسعود الأرتوقى ملك ديار بكر وحصن كيفا. ويحتمل أيضاً، أن هذه التحف التى صنعت فى ديار بكر، يمكن تصنيفها أيضاً على أنها (نماذج جنوب شرق أناضولية ومرتبطة بالمدرسة الموصلية...).

كما يلفت ريكه الأنظار، إلى أن زخارف تحف بلاد ما بين النهرين والتى تحمل توقيعات الصنَّاع الموصليين، وترجع إلى تواريخ مبكرة - يقصد النماذج التى يعتقد أنها صنعت فى ديار بكر خاصة - وقياساً على التحف السورية التى ترجع إلى ما بعد سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ، تفسح المجال أكثر لمشاهد الحياة اليومية ذات الموضوعات المتنوعة، كما يوضح أن هذه التشكيلات الزخرفية تُظهر تقارباً كبيراً مع المنمنمات التى سادت فى المنطقة خلال العصر نفسه.

إن الأجزاء المتبقية على أبدان تحف بلاد ما بين النهرين والتى ترجع إلى ما قبل سنة ١٢٣١م = ٦٢٩هـ والتى لم تَكْسُها التكوينات الزخرفية الشخوصية، قد غطتها التوريقات والأفرع النباتية - المقصود هو النماذج التى يعتقد أيضاً أنها صنعت فى ديار بكر - أما تلك التى أنتجت فيما بعد

سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ سواء أكانت فى بلاد ما بين النهرين، أم فى سوريا، فإن الأجزاء الخالية - من التكوينات الزخرفية الشخوصية - على أجسام تلك التحف، شُحنت بالعناصر والرسوم الهندسية.

(من المعروف أن تغطية الأسطح الخالية من التكوينات الزخرفية الشخوصية بالموتيفات الهندسية، كانت من العوامل التى تُساعد على التفرقة بين تحف بلاد ما بين النهرين وتلك التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا، ولكن هذه التحف من المؤكد أنها تعود إلى ما بعد سنة ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ).

كما يشير ريكه أيضاً إلى أن أشرطة الحيوانات الراكضة التى تحتل مكاناً بين زخارف تحف بلاد ما بين النهرين، تبدو فيها الاختلافات واضحة عن شبيهاتها الموجودة فوق أبدان التحف السورية؛ فالهياكل فى أشرطة الحيوانات الراكضة والتى تزخرف بها تحف بلاد ما بين النهرين، هى هياكل صغيرة تتحرك بارتياح داخل المكان المخصص لها، دون المساس بالإطار العُلْوِى أو السُفْلِى للشريط الزخرفي. وهذه الحيوانات تحمل الأهمية الزخرفية نفسها التى تحملها التوريقات والأفرع النباتية التى تغطى الأرضية الزخرفية. أما الهياكل الحيوانية الراكضة التى تحتل مكانها فوق التحف المعدنية السورية، فإنها هياكل ضخمة تلامس الأطر السفلية والعلوية للحزام الزخرفى وتملؤه، وتظهر وقد التفت أو تضافرت جيداً مع بعضها بعضا ومع الأفرع النباتية التى تُغطى الأرضية. وتحمل الهياكل الحيوانية فوق التحف السورية أهمية زخرفية أكبر من الفروع النباتية التى فوق الأرضية.

كما يلفت ريكه النظر، إلى أن الموتيڤات النباتية التى تزخرف تحف بلاد ما بين الرافدين، تخرج من الحافة السفلية للجامات، أو الخرطوشات وبشكل طبيعى وكأنها تخرج من التربة، أما التوليفات النباتية التى نشاهدها فوق التحف المعدنية السورية، فتبدو وكأنها لا علاقة لها بالأرض أو التربة وأنها عناصر زخرفية أو موتيڤات مستقلة، وتُعطى انطباعا وكأنها نثرت فوق أى مكان يبدو فارغاً.

وكما هو واضح، فإن الخواص والمميزات التى تُفَرِّق بين تحف بلاد ما بين النهرين المزخرفة بأسلوب التكفيت، والتى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى وبين التحف السورية المُطَبِّقَة لنفس الأسلوب والطراز الزخرفى ليست واضحة بالقدر الكافى الذى يُمَكِّن من تحديد منشأ التحفة ومنطقتها من أول نظرة. إن تنقل وترحال الحرفيين المهرة بين شتى المناطق، وتغييرهم لأصحاب العمل، فتح الطريق أمام ضياع الخواص والمميزات التى تفرق بين شتى المناطق، وجعل إمكانية التفرقة بين تحف مناطق سوريا، وبلاد ما بين النهرين بشكل واضح وقاطع أمرا فى غاية الصعوبة.

﴿ هوامش المترجم لهذا الجزء ﴾

(67*) **أتَابَك أو آتَابِك Atabek** : لقب تركى أطلقه السلاجقة على بعض كبار رجال البلاط ومعناه الأب الوصي. كان ملكشاه السلچوقى هو أول من أطلق هذا اللقب على وزيره نظام الملك. ثم قام الآتابكة أولاً بدور المربين للأمراء القاصرين. تعددت أُسر الآتابكة بعدما أُطلق اللقب على القادة العسكريين، وتوسعت صلاحياتهم تدريجيا حتى تمكن بعضهم من إقصاء الأمراء السلاچقة وجعل امتيازاتهم وراثية كأتابكة أذربيجان القرن ١٢م/ السادس الهجرى ودمشق والموصل بعد وفاة زنكى ١١٤٤م/ ١٤٤٦م = ٥٣٩ – ٥٤١هـ. انظر؛ المنجد...

(68*) **سبط ابن الجوزى**: اسم عدة كتاب منهم: سبط بن الجوزى (١١٨٦م – ١٢٥٧م = ٥٨٢ – ٦٥٥هـ) ولد فى بغداد وتوفى فى دمشق حارب الصليبيين. علّم ووعظ فى دمشق له "مرآة الزمان فى تاريخ الأعيان" (من بدء الخليقة إلى عام ١٢٥٦م = ٦٥٤هـ فى ٤٠ مجلداً، انظر؛ المنجد..

(69*) **النابغة الذبياني**: شاعر مخضرم توفى نحو ٦٠٤م. وهو من فحول شعراء الجاهلية. كان نصرانياً من أتباع المذهب الميتوفيزيقى على الأرجح. كان ذا عقل راجح وقوة خيال وشاعرية رقيقة. أقام فى بلاط ملوك الحيرة ولاسيما النعمان أبو قابوس فأسخطه ولجأ إلى ملوك غسَّان فمدحهم ثم عاد إلى الحيرة واعتذر فصالحه صاحبها. من أشهر قصائده "الغسانيات" و"الاعتذارات". انظر المنجد...

٣- فُنُون المَعادِن فى عَصْر سلاجِقَة الأناضول

(فُنُون الفَتْرَة المَحْصُورة فيما بين ١٠٧١م = ٤٦٤هـ ونهاية القرن الثالث عشر أى السابع الهجري)

نظرة عامة على فنون المعادن فى عصر سلاجقة الأناضول:

اكتسبت القبائل التركية التى بدأت النزوح إلى الأناضول فى شكل مجموعات اعتباراتً من أواسط القرن الحادى عشر الميلادى السادس الهجرى نوعاً من الاستقلال على جزء كبير من الأناضول، بعد فترة وجيزة من انتصار السلطان السلجوقى ألب أرسلان على الجيش البيزنطى بقيادة الإمبراطور البيزنطى رومانوس الرابع فى موقعة ملازگرد سنة ١٠٧١م = ٤٦٤هـ[٦٦٧]. وقام ألب أرسلان بتعيين سليمان شاه بن قوطالمش قائداً للجيوش التركية فى الأناضول، وأمره بفتح بقية منطقة الأناضول. واستطاع

---

[667] عن تاريخ سلاجقة الأناضول؛ انظر: Cahen, C. pre-Ottoman Turkey, New York, 1968; Kafesoğlu, İ. Selçuklu Tarihi, İstanbul, 1972; İdem. "Selçuklular", İslâm Ansiklopedisi, vol. X, (1966), p. 379 - 384.

سليمان شاه، فى غضون بضع سنوات أن يستولى على جزء كبير من الأناضول بمساعدة وحدات الصاعقة التى يقودها قواد من التركمان أمثال آرتوق، ودانشمند، وصالتوق، وتمكن فى سنة ١٠٧٥م = ٤٦٨هـ من الاستيلاء على إزنيك واتخذ منها عاصمة للبلاد فى سنة ١٠٨١م = ٤٧٤هـ. وما كان من السلطان السلجوقى العظيم، السلطان ملك شاه الذى أسعدته هذه الفتوحات التى جرت فى الأناضول، إلاَّ أن منح سليمان شاه حكم هذه المناطق فى سنة ٤٧٠هـ = ١٠٧٧م، وهكذا تأسست دولة سلچوقية أخرى مرتبطة بالسلاچقة العظام. ولكن فى عصر السلطان قليچ أرسلان الأول (٤٨٥ - ٥٠١هـ = ١٠٩٢ - ١١٠٧م) ابن سليمان شاه استرد الصليبيون إزنيك وأصبحت قونيه هى عاصمة سلاچقة الأناضول فيما بعد سنة ١٠٩٦م = ٤٩٠هـ.

وخلال سنوات صراع قليچ أرسلان مع الصليبيين، فإن القادة الذين ساعدوا فى فتح الأناضول، استقر بهم المقام فى المناطق التى استولوا عليها، وأسسوا بها دويلات تركمانية صغيرة. وكانت أهم هذه الدويلات، أو الإمارات، التى أظهرت فى بادئ الأمر نوعاً من الاستقلال، ثم خضعت تماماً لسلاچقة الأناضول الدانشمنديين الذين استقروا فيما بين سنة ١٠٩٢ - ١١٧٨م = ٤٨٥ - ٥٨٣هـ فى ملاطيا، وقيسرية، وآماسيا، وطوقات وسيواس، والمنگوجكيين الذين توطنوا أرزنجان Erzincan، وكماه Kemak و ديڤريكى "Divriği" فيما بين سنة ١١١٨ - ١٢٥٢م = ٥١٢ - ٦٥٠هـ.

كما استقر الأرتوقيون، الذين يعتبرون دُوَيْلَة تركمانية شبه مستقلة، ساد حكمها فى الأناضول، استقروا هم أيضاً فى جنوب شرق الأناضول اعتباراً من سنة ١٠٩٨م = ٤٩٢هـ وكانت منطقة جنوب شرق الأناضول قد دخلت تحت نفوذ السيادة الإسلامية اعتباراً من سنة ٦٤٠م = ٢٠هـ خلاف ما كانت عليه منطقة وسط وشرق الأناضول. وكانت أهم المراكز فى المنطقة الأرتوقية؛ حصن كيفا، آمد = دياربكر، ميَّافوركين = سليڤان وماردين. وكانت ديار بكر التى تُعد من أهم هذه المدن قد خضعت للنفوذ الأموى والعباسى فى القرون الإسلامية الأولى، ثم دخلت تحت سيطرة نفوذ المَرَوَانيين الذين يُعْتَبرون من أصول كردية اعتباراً من سنة ٩٩٠م = ٤٨٠هـ، ثم خضعت ديار بكر التى دخلت تحت إدارة السلاجقة العظام لحكم كل من الإيلانيين İnaliler (١٠٩٥ - ١١٤٠م = ٤٨٨ - ٥٣٥هـ) والنيصانيين "Nisaniler" (١١٤٠ - ١١٨٣م = ٥٣٥ - ٥٧٩هـ) وتحولت ديار بكر إلى عاصمة الأرتوقيين اعتباراً من سنة ١١٨٣م = ٥٧٩هـ.

وقد كان الأرتوقيون الذين سيطروا على ديار بكر وحصن كيفا حتى سنة ١٢٣١م = ٦٢٩هـ وخربوط من ١١٨٥ - إلى ١٢٣٣م = ٥٨١ - ٦٣١هـ. وماردين حتى سنة ١٤٠٨م = ٨١١هـ يخضعون أحياناً لنفوذ السلاجقة العظام، وأحياناً لسلاجقة الأناضول، وأحياناً لنفوذ الأيوبيين. هؤلاء الأرتوقيون الذين دخلوا تحت سيطرة النفوذ المملوكى اعتباراً من ١٢٥٠م = ٦٤٨هـ، والإيلخانيين اعتباراً من ١٢٦٠م = ٦٥٩هـ، ومرة أخرى تحت

النفوذ المملوكي، ثم خضعوا للتيموريين، والقراقوينلولر = الشاة السوداء، وبذلك لم يتمكنوا فى أى دور من الأدوار من تكوين دولة مستقلة وخاصة بهم(٦٦٨).

كانت منطقة جنوب شرق الأناضول التى تختلط فيها العديد من المجموعات العرقية كالعرب، والأكراد، والأتراك ثم المغول فيما بعد منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، تمتلك ثقافة متداخلة تداخلاً كبيراً.. ولهذا السبب فإن الأعمال المعدنية الأرتوقية التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر، والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين، والتى سنتناولها فى إطار الحديث عن (فن المعادن لدى سلاجقة الأناضول) تحمل إلى جانب المميزات والخصائص الأناضولية، تأثيراً سوريا، وميزوبوطامية، وإيرانياً.

وبعد مرحلة من القلاقل والصراعات التى استمرت فى الأناضول حتى أواسط القرن الثانى عشر، استطاعت أن تؤمن شيئاً من الوحدة والاتحاد فى عصر السلطان مسعود الأول (١١١٦ – ١١٥٥م = ٥١٠ – ٥٥٠هـ) ابن قليج أرسلان الأول. وفى المرحلة التى ساد فيها حكم قليج أرسلان الثانى (١١٥٥ – ١١٩٢م = ٥٥٠ – ٥٩٨هـ) امتدت حدود دولة سلاجقة الأناضول من صاقاريا حتى الفرات، وعاشت مرحلة مهمة من

---

(668) Arts de l'Islam, Kat. no. 151; Dimand, M. Handbook, p. 148; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 57, fig. 241; RCEA vol. XII, no. 4468.

الرفاهية والاستقرار. تمتع سلاچقة الأناضول الذين ظلوا مرتبطين بالسلاچقة العظام شكلياً حتى سنة ١١٥٧م = ٥٥٢هـ سنة وفاة السلطان سنجر الذى كان آخر سلاطين السلاچقة العظام، تمتعوا بالاستقلال التام اعتباراً من هذا التاريخ.

إن الفترة الممتدة من سنة ١١٥٥م = ٥٥٠هـ سنة اعتلاء قليچ أرسلان الثاني، وسنة ١٢٤٣م = ٦٤١هـ وهى السنة التى هُزِمَ فيها السلاچقة فى موقعة كوسه داغ أمام المغول - والتى شملت حكم كل من غياث الدين كيخسرو الأول ومن قبله قليچ أرسلان الثانى ١١٥٥ - ١١٩٢م = ٥٥٠ - ٦٩٢هـ وسليمان شاه الثانى (١١٩٢ - ١٢١١م = ٦٩٢ - ٦٠٩هـ) وعز الدين كيقاوس (١٢١١ - ١٢١٩م = ٦٠٩ - ٦١٦هـ)، وعلاء الدين كيقوباد (١٢١٩ - ١٢٣٧م = ٦١٦- ٦٣٥هـ) وغياث الدين كيخسرو (١٢٣٧ - ١٢٤٣م = ٦٣٥ - ٦٤١هـ) تُعتبر أزهى فترة فى حياة سلاچقة الأناضول، سواء من الناحية السياسية والاقتصادية أو من الناحية الثقافية والفنية.

لقد قام المغول بعد انتصارهم فى كوسه داغ، وتشتت السلاچقة، بنهب مدن سيواس، وقيسرى، وأرزنجان؛ وتلك كانت من المدن المهمة، ولكنهم اضطروا إلى الانسحاب إلى إيران بعد ذلك. وإذا كان سلاچقة الأناضول لم يتعرضوا لخسارة أى من الأراضى رغم السيطرة المغولية فإنهم اعتباراً من ١٢٤٣م = ٦٤١هـ أجبروا على دفع ضرائب ثقيلة للمغول. إن الفترة

الواقعة فيما بين سنة ١٢٤٣م التى خضع فيها سلاچقة الأناضول للمغول، وبدايات القرن الرابع عشر الميلادي/ الثامن الهجرى التى تمزقت فيها تماماً القوة السياسية لدولة السلاچقة، واختفت تماماً وتحولت إلى إمارات صغيرة، قد أصبحت فترة صراعات على السلطة، ومكائد سياسية وثورات وحركات تمرد متتالية. وإن كانت هذه القلاقل السياسية لم تُؤثر على الفنون؛ فالرفاهية، والثراء الذى كان سائداً فى النصف الأول من القرن الثالث وما تبع ذلك من ازدهار ونمو وتطور، ظلت هذه كلها مستمرة فى تأثيراتها الإيجابية على كل الساحات الفنية. وإن أجمل وأروع نماذج الفنون السلچوقية الأناضولية قد ظهرت، وأُنتجت فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.

ورغم وجود الكثير من الآثار المعمارية الخاصة بسلاچقة الأناضول فإن الآثار المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى المنطقة نفسها، والفترة الزمنية نفسها، تُعد قليلة جداً إذا ما قورنت بمثيلاتها فى بلاد سوريا، وبلاد ما بين النهرين، وإيران.

إن الأثر الذى يمكن القطع بأنه من إنتاج السلاچقة، هو قنديل من البرونز مزخرف بتكنيك كل من التذهيب، والتخريم والريپوزيه Repoussé[٦٦٩]. (هذا الأثر الموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة،

---

(669) Arts de l'Islam. Kat. no. 151; Dimand, M. Handbook, ص. 148;

سوف نتناوله ضمن القسم المخصص للتعريف بالنماذج الموجودة فى متاحف تركيا).

بالإضافة إلى القنديل المَصنْوع فى قونية سنة ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩ – ٦٨٠هـ يمكن إضافة مجموعة صغيرة من الآثار المعدنية التى تذكر أسماء الملوك الأرتوقيين الذى تَمَلَّكُوها فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ومَطْرَقَة باب برونزية ترجع إلى اولو جامع = الجامع الكبير فى جِزْرَة، وصنعت فى الورش التى كانت موجودة فى جنوب شرق الأناضول.

واستناداً إلى المعلومات الواردة فى كتابات هذه الآثار؛ فإن أعداد القطع الأثرية التى يمكن إرجاعها إلى الأناضول قليلة للغاية، ومع هذا فإن كل نموذج منها يُعد نموذجاً رائعاً من ناحية الصنع والتشغيل إذ نجد أمامنا تنوعا كبيرا من ناحية الشكل، والخامات، وطرز الزخرفة، وتنوعا رائعا فى العناصر الزخرفية. هذه الأعمال، فى الأناضول خلال العصر السلجوقى – وخاصة فى قونية والمنطقة الأرتوقية – كافية لخلق قناعة بوجود ورش لفنون المعادن المتطورة، والتى تعمل وفق طرز وأساليب متعددة.

كما توجد أيضاً آثار معدنية أخرى تُظهر تشابهاً، وتقارباً كبيراً مع النماذج التى تناولناها سابقاً، والتى يتضح أنها صنعت فى الأناضول.

Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 57, fig. 241; RCEA vol. XII, no. 4468.

ولا توجد فى كتاباتها أى معلومات تُشير إلى أنها قد صنعت فى الأناضول، ولكن يتضح ذلك من أشكالها وتقنيتها وطرز الزخرفة المستخدمة فيها. إن وجود نماذج من هذه المجموعة الثانية، يقوى الاعتقاد السائد بوجود ورش ومصانع للفنون المعدنية، تعمل وفق تقنيات مختلفة، فى الأناضول فى العصر السلچوقي.

ومن بين الآثار المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى سلاچقة الأناضول – حتى ولو كانت بأعداد قليلة – نماذج تُمثل كل واحدة منها طرازاً من طرز الزخرفة المستخدمة فى المعادن. لقد زخرفت معظم القطع المعدنية الفنية التى صنعت فى كل من سوريا، وبلاد ما بين النهرين، فى العصر الأيوبى وعصر الأتابكة السلچوقيين بتقنية واحـــدة – وهى طريقة التكفيت = Kakma – وفى المقابل فقد كان الصنَّاع فى الأناضول، مثلهم مثل الصنَّاع فى إيران، يجربون شتى أنواع الزخارف وطرزها المتنوعة، بل كانت هناك بعض القطع التى جمعت أكثر من تقنية زخرفية. وقد كانت فى ذلك مرتبطة بالنسق الإيراني، وخاصة فى العصر السلچوقي.

ومن بين القطـــع المعدنية التى يتضح من كتاباتها أنها ترجع إلى سلاچقة الأناضول، طاس نحاسية مزخرفة بتقنية Cloisonné - mine (انظر حاشية ١٩٨)، فهذه القطعة هى الأثر، أو لنقل النموذج الإسلامي، الوحيد الذى طبق فى زخرفته المينا فوق النحاس. هذا النموذج المصنوع باسم أمير أَرتوقى كان حكمه سائداً على منطقة حصن كيفا فى النصف الأول

من القرن الثانى عشر أى السادس الهجري؛ تأثرت عناصر الزخرفة إلى حد بعيد بالموتيفات البيزنطية.

أ- أَدوَات الزِّينَة الفِضِّيَّة والذَّهبِيَّة:

تحتوى المصادر التاريخية التى ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادى أى السابع والثامن الهجرى على معلومات تفيد بأن السلاجقة فى الأناضول قد استخدموا آثاراً معدنية كقطع فنية مصنوعة من المعادن القيِّمة. فيذكر ابن بيبى(*70)، مؤرخ القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، فى كتابه المسمى (تاريخ السلاجقة) أنه خلال حفل عرس عز الدين كيقاوس (١٢١١ - ١٢١٩م = ٦٠٨ - ٦١٦هـ) قُدِّم الطعام فى أطباق من الذهب والفضة، وأن خزائن السلاجقة كانت بها قطع فنية مصنوعة من الذهب والفضة(٦٧٠). كما أن الرحَّالة المغربى ابن بطوطة (١٣٠٤ - ١٣٧٨م = ٧٠٤ - ٧٨٠هـ)(*71)، الذى تجوَّل فى الأناضول فى القرن الرابع عشر الميلادى أى الثامن الهجري، يوضح أن أعمالاً فنية معدنية مصنوعة من الذهب كانت تُستخدم فى قصور وسرايات أُمراء الأناضول(٦٧١). ولكن مما

(670)انظر: Duda, H. W. Die Seltschuken-geschichte des Ibn Bibi, Kopenhağen, 1959, p. 78و 165; Otto-Dorn, K. Kunst des Islam, p. 167.

(671)انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 166.

يؤسف له أن الأعمال التى تحدث عنها كل من ابن بيبى وابن بطوطة لم يصلنا منها أى نماذج وبالإضافة إلى بضع قطع من أدوات الزينة البسيطة المصنوعةِ من الذهب، والفضة، فإن كل الأعمال الفنية المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى الأناضول، كانت نماذج مصنوعة كلها من البرونز والنحاس الأصفر، ونموذجا واحدا من الصلب.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالآثار السلچوقية فى إيران أنه توجد أدوات زينة مختلفة، وقد صنُعِت من الذهب والفضة مثل الكردان، والقرط، وخاتم، وپاندانتيف، وأشغال على الأحزمة، وعلاَّقة حزام، وقد نُقشت بطرز التخريم، والتغليف، والفيليجرة Filigre، والغرانولهgranüle، والتذهيب، والنيلو Nielo، وتعود إلى العصر السلچوقي. وهذه القطع المزخرفة بصفة عامة بأشكال وهياكل حيوانية قد صنعت فى معامل وورش إيرانية أو تُنسب إلى هذه الورش (انظر حاشية ٤٠١ و٤١٠، وشكل ٣٧، وصورة ٥٦، ٦٤). وقسم من أدوات الزينة السلچوقية والتى جمع معظمها فى متاحف المتحف البريطاني، ومتحف الميتروپوليتان، ومتحف بناكى فى أثينا، ومتحف الدولة فى برلين، يمكن أن يكون جزء منها أو بعض نماذجها ترجع إلى الأناضول. ولكن هذه المجوهرات السلچوقية التى لا تضم أية معلومات يمكن أن تُلقى الضوء على المنطقة التى صنعت بها، يصعب القول بشكل ما إذا كانت ترجع إلى إيران أو إلى سوريا أو إلى بلاد ما بين النهرين أو أنها تعود إلى بلاد الأناضول.

إن توكة = "مقبض = إبزيم" الحزام الذهبِيَّة المؤرخة فى القرن الثالث

عشر، والمعروضة فى متحف الدولة ببرلين الغربية، والمصنفة ضمن أدوات الزينة لسلجوقية (انظر شكل٣٧)[٦٧٢]، ينسبها بعض الباحثين إلى إيران[٦٧٣] بينما يرجعها أتينجهاوزن "Ettinghausen" [٦٧٤] إلى الأناضول. هذه التوكة = "إبزيم" المزخرفة بتقنية التخريم والحفر، والتى تبلغ أبعادها ٦ × ٧,٥سم وحوافها مشرشرة، وهى على شاكلة البقلاوة، عثر عليها فى مزار بالقرب من تفليس. وعلى سطح هذا الإبزيم الموجود فى برلين، يجلس أرنبان مجنحان، وقد أدارا وجهيهما إلى الخلف، ولم يواجها بعضهما، ورُسِما على أرضية مغطاة بأفرع ملتوية. وعلى الوجه الآخر، قد تم تصوير هَيْكَلين لغرفينين مُجَنَّحَين، وقد اتخذا الوضع نفسه الذى عليه الأرنبان. ويوجد بين هذه الحيوانات عنصر نخيلى ضخم، يبدو أنه يمثل رمزاً "لشجرة الحياة" وهذا يدفعنا إلى الظن بأن الغرفينين يمثلان الشمس، بينما تمثل الأرانب القمر حسب بعض المعتقدات.

إن أتينجهاوزن "Ettinghausen" الذى افترض أن هذا الإبزيم نموذج يمكن إرجاعه، وإســـناده إلى الأناضـــول، قد استند فى تصنيفه هذا على ثلاث حقـــائق: أولها أن ابن بطوطة رحَّالة القرن الرابع عشر الميلادى

---

(672) انظر: Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 373.

(673) انظر: Harari, R. op. cit., vol. VI, p. 2499; fig. 824 a-b; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 188, abb. 151; Sarre, F. "Die Erwerbung einer in Südrussland gebildeten Sammlug aus islamischer Zeit", Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, vol. XXIX, (1907 - 1908), p. 68 - 71, abb. 51.

(674) انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 166.

الثامن الهجرى قد تحدث عن استخدام الأعمال = المشغولات الذهبية فى القصـــور الأناضولية. والحقيقة الثانية هى أن تلميذ المفكر والفيلسوف والمتصوف والشاعر التركى الكبير مولانا جلال الدين الرومي[(*72)] الذى ظهر فى القرن الثالث عشر، والمدعو صـــلاح الدين القونيوى[(*73)] كان يُلقَّب بـــ "زادكوب" أى شاغل الذهب، أما الحقيقة الثالثة التى اعتمد عليها أتينجهاوزن فى طرحه؛ هى أن الغرفين المجنح الذى يُزَخرف سطح هذه التوكة من المحـــتمل أن يكون عنصراً من العناصر التى ترجع إلى الأناضول؛ حيث إنه موجود فيما بين زخارف تُحفة أخرى هى عبارة عن مرآة من الصـــلب مـــوجودة فى متحف سراى طوپ قاپى (وسوف نتناول هذه المرآة المصنوعة من الصلب، والموجودة فى متحف طوپ قاپى سراى أثناء تناول القطع المعدنية الموجودة فى المتاحف التركية). إن الحقيقتين الأوليين توضحان وتبرهنان أن المشغولات الذهبية كانت مصنَّعة ومستخدمة فى الأناضول خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين أى السابع والثامن الهجريين، ولكن هذا لا يشكل دليلاً قاطعاً على أن إبزيم = توكة برلين ترجع إلى الأناضـــول. والحقيقة الثالثة التى أَوردها أتينجهاوزن والتى اعتمد عليها فى نسبة توكة = "ابزيم" برلين إلى الأناضول، والتى تقول إن الغرفين المجنح يرجع إلى سلاچقة الأناضول، وأَنه يُرى فى زخرفة بعض الآثار السلچوقية الأناضولية[(٦٧٥)] هو قول غير دقيق لأن من الثابت أن هيكل الغرفين ليس الهيكل الوحيد المستخدم فوق التحف

[(675)] سوف يتم التعريف بالآثار السلچوقية الأناضولية التى عليها هيكل الغرفين.

الأناضولية.

إن الغرفين فى الفنون المعدنية الإسلامية، نصادفه لأول مرة فى زخرفة الأطباق الفضية التى ترجع إلى إيران فى العصر الإسلامى المبكر(٦٧٦). وكما أوضحنا فى القسم الخاص بسلاچقة إيران (انظر حاشية ٤٦١ شكل ٨١) أن هناك غرفيناً معروفاً بـــ "غرفين بيسا "Pisa grifonu" وهو غرفين كبير يرجع إلى القرن الحـــادى عشر. وهناك احتمال كبير أنه أثر قد صنع فى خراسان. فهيكل الغرفين، يرجع إلى سلاچقة إيران، حيث إنه يُرى بين العـــناصر الزخرفية الموجودة على صينـــية من البرونز مزخرفة بطراز الحفر، (انظر شكل ٦٥ حاشية ٤١٢) وضمن زخارف عُلْبَتَين على هيئة صندوق مزخرف بتقنية النقش بالقلم أى التكفيت = Kakma. (انظر شكل ١١٧ أ وحاشية ٥٤٤، ٥٤٦). كما أن الغرفين المجنح يحـــتل مكانه فى زخرفة ســـــوار ذهبى مزخرف بأســلوب النيلو والترصيع بالحجر، ويرجع إلى إيران فى القرن الثانى عشر الميلادى أى الســادس الهجري، ومعتـــمداً فى ذلك على خصـــائص الخط النسخى والكوفي(٦٧٧).

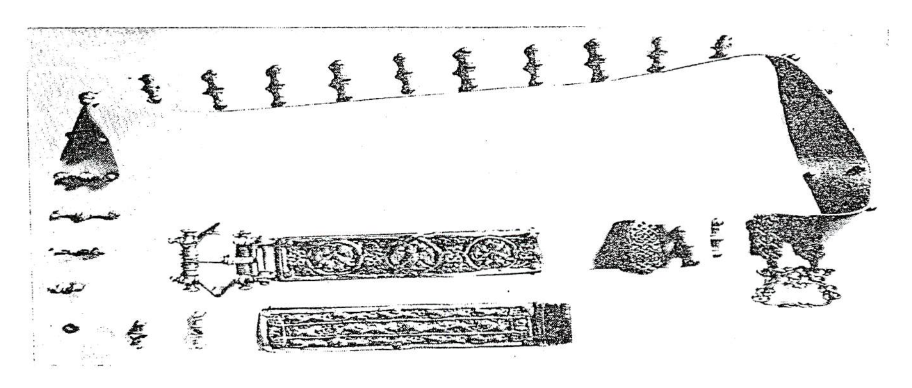
---

(676) عن الأطباق الفضيَّة التى ترجع إلى إيران والعصر الإسلامى المبكر، والمزخرفة بهيكل الغرفين؛ انظر: Survey, vol. VII, Pl. 135, 239 B. وانظر عن طبق ذهبى مُزَيَّن بهيكل غرفين ويرجع إلى إيران؛ 7000 Ans D'Art en Iran, Kat. no. 768, Pl. LXXXVII.

(677) انظر: Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 54.

وكما يرى الغرفين فى زخارف المجوهرات الذهبية، وفى زخرفة التحف البرونزية المصنوعة فى إيران فى العصر السلچوقي. فإننا نُصادفه من حين لآخر أيضاً فى زخرفة الأعمال المعدنية المصنوعة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين، والتى طبقت تقنية التَرْصِيع، وترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (مثلما يُرى فيما بين الهياكل الحيوانية الراكضة والتى تحتل أماكنها فى الأفاريز، انظر شكل ٥٧، ٥٩، ٦٣، ٨٣، ٨٤، ١٠٦، ١٠٨، ١٠٩، ١١٢).

إن زخارف هياكل الغرفين، أو زوج الحيوانات التى تنظر إلى الخلف، والتى تقف فى شكل مواجه لبعضها فى التكوينات الزخرفية المتعلقة بمنطقة الأناضول، وغيرها من المناطق، والتى نشاهدها فوق الآثار المعدنية المصنوعة فى إيران، من الممكن الظن أنها كانت نموذجاً يُحتذى، أو أنها كانت نموذجاً يرجع لإيران وتم تطبيقه على التوكة الموجودة فى متحف برلين. وفى اعتقادنا أن هذه التحف التى عثر عليها فى ضواحى تفليس، قد تم صنعها فى إحدى ورش أذربيجان التى تقع شمال غرب إيران.. وهذا احتمال كبير.



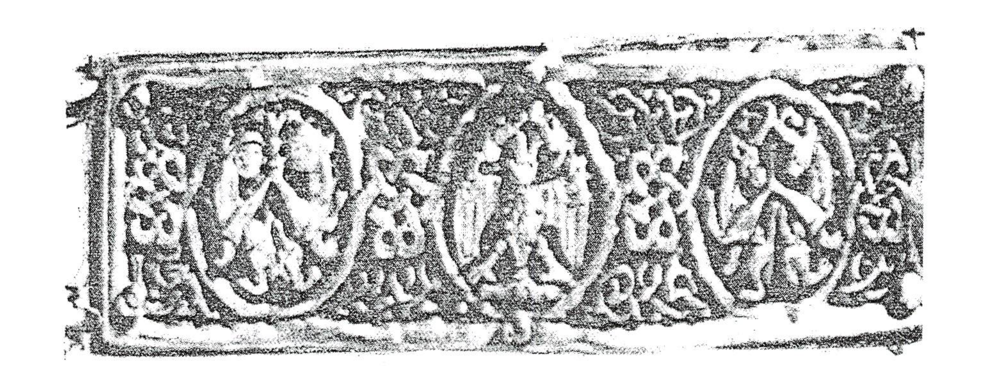
صـــــورة ١٦٣ a

ومن بين أدوات الزينة المتعلقة بالعصر السلچوقى أثر آخر، نرجح – أنه يرجع إلى الأناضول، هذا الأثر عبارة عن حزام قد ازدان بتوكات فضية، وهو موجود فى المتحف البريطاني، وتوضح إدارة المتحف أنه قد تم الحصول عليه من الأناضول (صورة ١٦٣ أ –جـ) [٦٧٨]. ففوق الإبزيمات الفضية المُرَبَّعَة الشكل، والطويلة، والتى تحتل مكانها فى مقدمة الحزام طُبِّق فى زخرفتها التخريم والتذهيب معاً. أحد هذه الإبزيمات عبارة عن ثلاث ميداليات دائرية، مرتبطة ببعضها، وداخل أُطرها تكوينات زخرفية عبارة عن أزواج من الحيوانات، وداخل الأخريات مُزَخْرَف بثلاثة أفاريز طويلة تحتلها الهياكل الحيوانية التى ترقص خلف بعضها، أو تُطارد بعضها، أو أن كبيرها يطارد صغيرها.

وداخل الخرطوشة الوسطى للإبزيم المزخرفة بالميداليات يُرى هيكل عُقاب heraldik ذى رأسين فى جسد واحد، أما الخرطوشتان الموجودتان على الجانبين، فنرى فى كل منهما زوجًا من السفنكس = أبو الهول قد ارتبطا ببعضهما بأطراف الأجنحة، ويقفان وقد أدارا ظهريهما. وكذلك تكوينات زُخْرُفيَّة أخرى من زوج من الغرفين.. وأما المناطق التى بين الميداليات، فقد شُحِنت بموتيفات = عناصر مُضَفَّرة، (صورة ١٦٣ ب).

---

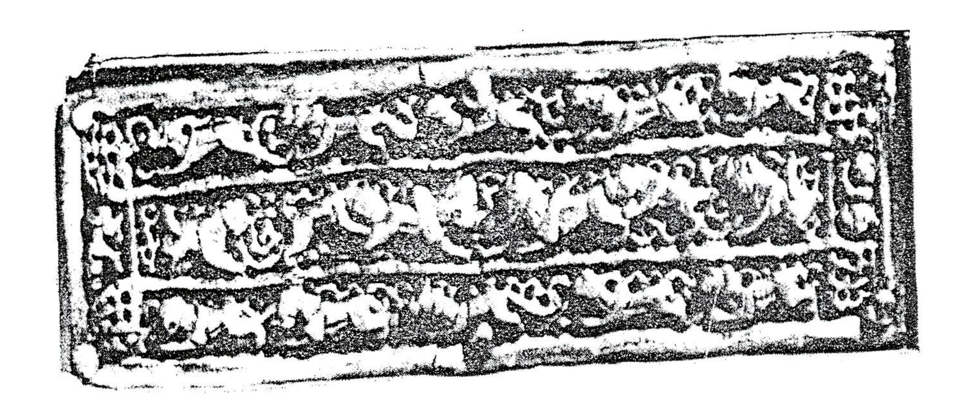
(678) اعترف بالفضل والشكر لإدارة المتحف التى وفَّرت لى صورة الحزام المقيد فى سجلات المتحف تحت رقم ٥ – ١ – ٢٢ – ٧ . ١٩٥٩.



صـــــورة ١٦٣ b

أما داخل الأشرطة العلوية والسفلية للتوكة الثانية التى قُسِّمت إلى ثلاثة أفاريز أُفقية، فقد تم رسم شخوص وهياكل حيوانية وهى تركض مطاردة بعضها بعضاً، أما فى وسط الأفريز = الشريط الأوسط فتوجد تكوينة سيميترية = متناسقة مكوَّنة من تمثالين لاثنين من أبو الهول وجهاً لوجه، وخلفهما سبعان صغيران يحاولان عضَّ مؤخرة كل من السفنكسين. وعلى طرفى هذه التكوينة نرى هيكلا لأسود أحادية وقد احتلت أطراف التوكة. أما أرضية الأفريز فقد حُشيت بموتيڤات مترابطة كما هو الحال فى التوك الأخرى (صورة ١٦٣ جـ).

إن زخارف توك الحِزام الفضى الموجود فى المتحف البريطانى عبارة عن سفنكس - الذى هو رمز للسلطة - والشمس "التى هى الضوء الأبدي". - والغرفين، والأسد والنسر وغيرها من الهياكل الحيوانية، وهذا مما يدل على أن هذا الحزام كان لشخص عظيم.



صـــورة ١٦٣ c

وكما سبق أن أوضحنا فإن التكوينات الزخرفية المكوَّنة من زوج من الحيوان يقفان وجها لوجه، أو ظهراً لظهر أو من الهياكل الحيوانية التى تُطارد بعضها، هى من التكوينات الزخرفية التى نصادفها بكثرة فى كل المناطق والمستخدمة فى زخرفة الأعمال المعدنية فى العصر السلچوقي. ولكن هيكل النسر المُجَنَّح الذى بسط أجنحته وله جسم واحد ورأسان والذى يبدو بين الهياكل التى تحتل أماكنها فوق التوكة الموجودة فى المتحف البريطاني، فإننا نُصادفه بكثرة فوق الأعمال الفنية المعدنية التى تعود إلى سلاچقة الأناضول بخاصة خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين(٦٧٩).

إن هيكل النسر المزدوج الرأس الذى يُشاهد فوق قطعة القماش

---

(679) عن الآثار السلچوقية الأناضولية المصنوعة من خامات مختلفة ومستخدمة هيكل العُقاب المزدوج الرأس؛ انظر: Öney G. “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal”, op. cit., p. 145 - 154, صور 12 - 32.

الحريرية[٦٨٠] البُوَيْهِيَّة والمؤرخة بالقرن العاشر لأول مرة فى الفن الإسلامي، هذا الهيكل قد شُوهِد فيما بعد فى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى على زخارف رخامية بارزة[٦٨١] فى سراى غزنة. هذا الهيكل لم يُر مرة أخرى فى زخرفة الأعمال المعمارية السلجوقية فى إيران. ونادراً ما تم استعماله أيضاً فى الأعمال اليدوية فى إيران. وفى مقابل ذلك، فإن هيكل النسر المزدوج الرأس وصاحب الجسد الواحد يُمكن تتبعه بسهولة على الأعمال السلجوقية الأناضولية التى تعود إلى القرن الثانى عشر والثالث عشر، سواء على الأعمال المعمارية أو تلك الأعمال اليدوية التى تُصنع من خامات متعددة (انظر حاشية ٦٧٩).

إن هيكل النسر المزدوج الرأس نُصادفه[٦٨٢] أيضاً على العملات المسكوكة فى ديار بكر باسم نصر الدين محمود الأرتوقلى (١٢٠٠ - ١٢٢٢) وباسم ركن الدين مودود (الملك المسعود) ١٢٢٢ - ١٢٣١م).

والخُلاصة، فإن حزام المتحف البريطانى الذى نَرى على توكته هيكل النسر المجنح صاحب الجسد الواحد والرأسين، يمكن القول إنه عمل يرجع

---

(680) انظر: Grube, E. J. The World of Islam, p. 42, fig. 18.

(681) انظر: Bombacı, A. Introduction of the Excavations at Ghazni, Rome, 1959, East and West, New series vol. X, no. 1 - 2, p. 5 و 12, fig. I-II.

(682) عن العملات الأرتوقية المستخدمة هيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر: Artuk, İ. و C. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu, İstanbul, 1971, Levha LI, no. 1210 - 1213; Butak B. op. cit. p. 23 no. 18; Galib Edhem, İ. op. cit., Pl. I, no 14 - 16 و 19; Lane - Poole, S. op. cit., Pl. VII no. 346 - 354.

إلى سلاچقة الأناضول، وأغلب الظن يعود إلى منطقة أرتوق فى النصف الأول من القرنَ الثالث عشر أى السابع الهجرى. وإن العثور على هذا الحزام فى الأناضول لمما يُقوّى هذا الاحتمال.

ب- الأعْمَال النُحَاسِيَّة، والبُرُونْزِيَّة الزِّنْكِيَّة:

إن بعض الأعمال النحاسية والبرونزية والزنكية التى يمكن إسنادها إلى سلاچقة الأناضول قد صُنِعت عن طريق الصَّب وبعضها بتقنية الطَّرْق، وقد طُبِّقت عليها تقنية زُخْرُفِيَّة مختلفة.

الآثار المَصْنوعَة بطريقة الطَّرْق، والمُزَخْرَفَة بتَقْنِيَّة التَخْرِيم:

سبقت الإشارة إلى أن أحد الأعمال المعدنية التى يمكننا إرجاعها بشكل قاطع إلى سلاچقة الأناضول، والتى يتضح من كتاباته أنه مُصنَّع فى قونية عـــام (١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـــ)، والموجـــود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، هو قنديل برونزى مزخرف بتقنية التخريم (انظر حاشية رقم ٦٦٩). (ولسوف نقوم بدراسته بالتفصيل فى القسم المتعلق بالتعريف بالأعمال الموجودة فى المتاحف التركية). كما يوجد أيضاً قنديل آخر يُظْهِر تشابهاً كبيراً من ناحية الخامات والشكل والصنع والزخرفة مع القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـــ. هذا العمل الموجود حالياً ضمن مجموعة دافيد David فى كوبنهاج Kopenhag (صورة ١٦٤)[٦٨٣] قد عرَّف به أولاً ك. اوتُّو - دورن "K.Otto - Dorn" عام

(683) Davids Samling, Kat. no. 17/1970.

١٩٦٤م = ١٣٨٤هـ فى مؤلفه المسمى "Kunst des İslam" وأوضح أن القنديل عثر عليه فى ضواحى قونية(٦٨٤) (اتضح أن القنديل المقصود بالدراسة كان موجوداً ضمن مجموعة خاصة بشخص أجنبى كان يعيش فى تركيا عام ١٩٦٤م = ١٣٨٤هـ، وفى الأعوام التالية أُخرج إلى خارج البلاد، واعتباراً من عام ١٩٧٠م انتقل إلى ملكية مجموعة دافيد فى كوبنهاج).


صورة ١٦٤

إن قنديل مجموعة دوايد كوبنهاج، يُذكِّر بقالب القنديل المصنوع فى قونية عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م، وتوجد له رقبة تتسع كلما اتجهنا إلى الفوهة، وله بدن دائري. وقسم البطن من هذا القنديل قطره ٤٠سم، وعليه ثلاثة نتوءات على هيئة حلقات. وهو يُعلَّق فى السقف بالسلاسل التى تُمرر من هذه الحلقات الثلاث.

وداخل غلاف القنديل استقر إناء من الزجاج لوضع الزيت. وعلى بدن القنديل المصنوع فى قونية المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩ -

---

(684) Otto-Dorn, K. Kunst des Islam, p. 168, fig. 108.

٦٨٠هـ والموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، توجد أيضاً نتـوءات فى ثلاثة أماكن، يمكن تمرير السلاسل منها. ولكن هذه النتـوءات البـارزة الموجودة على جسم هذه التحفة، ليست على شاكلة حلقات بسيطة، بل هـى على شاكلة رأس ثور قد تم تجسيدها بتقنية الريبوزيه repousse.

إن قنديل مجموعة دافيد قد صُنِع من النحاس الأصفر مثل قنديل قونية، وتم تشكيله بتقنية الطَّرْق، ولكن فى مقابل استخدام القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م ٦٧٩/ ٦٨٠هـ التخريم والريبوزيه وأيضاً تقنية التذهيب معاً، فإن قنديل كوبنهاج قد تمت زخرفته بتقنية التخريم فقط، مثلما كانت عليه قناديل سلاجقة إيران التى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين.

إن القنديل الخاص بمجموعة دافيد يبدو من ناحية التقنية، ومن ناحية الديكور أيضاً بسيطا وعاديا بالقياس مع القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١ إن بدن هذه التحفة وعُنقها قد غطيا بأخرام دائرية وصغيرة، وفوق الأرضية التى تُشبه الشبكة استقرت أفاريز كتابة تذكارية كُتبت بالخط الكوفى المُزْهِر. وقد تم التوضيح فى كتالوج مجموعة دافيد أن هذه الكتابة عبارة عن آية قرآنية.

أما بدن قنديل قونية المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ، فقد غُطِّى بتكوينة آرابسكية متداخلة فى بعضها إلى أقصى مدى. أما قسم الرقبة فقد استخدم شكلاً متناسقًا ومتقنًا جداً لخط النسخ فى الكتابة التى التفت حولها.

إن أرضية القنديل الموجود فى الدنمارك، والتى عُمِلت على شاكلة شبكة، وكتاباته الكوفية المزهرة، تُظهر تقارباً وتشابهاً كبيراً مع الزخرفة الموجودة على بعض القناديل التى تعود إلى العصر السلچوقى المستخرجة من حفريات مدينة الرى (انظر صورة رقم ١٠٢ وحاشية رقم ٥٠٦).

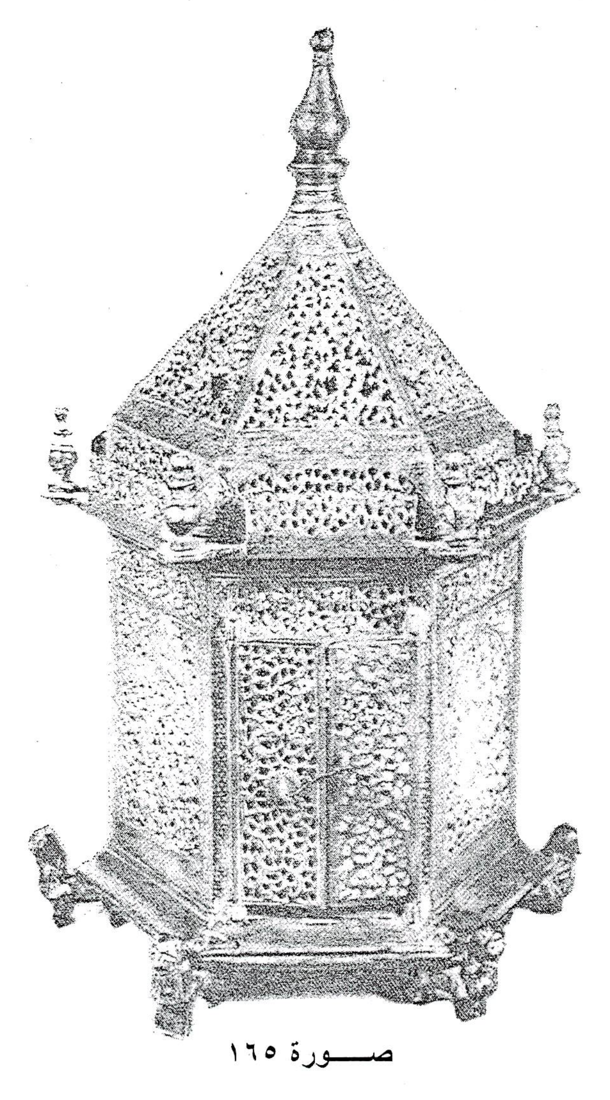
إن القنديل الموجود فى مجموعة دافيد؛ والذى يُعد نموذجاً بسيطاً جداً، ونموذجاً معتاداً فى الأزمنة السابقة بالقياس إلى القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ سواء من ناحية الشكل = الفورم والتقنية أو من ناحية الزخرفة، مَثَله مثل قطعة القنديل التى تعود إلى العصر السلچوقى والموجودة ضمن حفريات مدينة الرى، يمكن التفكير فى أنها ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر أو بدايات القرن الثانى عشر. إن هذا القنديل الذى عثر عليه فى ضواحى قونية والذى يُعد مقدمة للقنديل الموضوع فى قونية والمؤرخ فى عام ١٢٨٠/ ١٢٨١ يمكن التخمين أيضاً، أنه قد صُنِع فى إحدى ورش مدينة قونية أيضاً.

ويوجد فنار "أو غلاف قنديل" من الشَّبة أى النحاس الأصفر يُعتقد أنه يرجع إلى الأناضول بين الأعمال السلچوقية المزخرفة بتقنية التخريم. إن قالب هذا العمل الموجود فى مجموعة كيير بلندن (صورة ١٦٥) [٦٨٥]،

---

[685] انظر: Fehérvári, G. Kier Collection, Kat. no. 99, p. 84 - 85, Pl. E و 33.

والذى يوجد عليه قُمْع هَرَمِى بست زوايا، يُشبه قبة سُداسِيَّة الزوايا. وحجم القاعدة وقطرها ١٦,٢سم، وارتفاعها مع القمع الهرمى ٢٩سم، وسطح كل هذا الفنار مزخرف بمجمـــوعات من الفــلزات النخـــيلية (تكويـــنات آرابســكية) وقدتمت بتقنية التخريم على كل الســطح. والبــدن منتصب فوق ستة أقدام على هيئة سِباع صغيرة قد صُنعت بتقنية الصب. وعلى قمة القُمْع الذى يمكن رفعه من مكانه، يوجد مَقْبض ضخم على هيئة كمثرى صنعت بالصب أيضاً، وهى تُذكِّر بمقابض المباخر التى ترجع إلى ما بين النهرين = "ميزوبوطاميه" (انظر صورة ١٤٨، ١٤٩، ١٥٩) وعلى زاوية الهدَب = "البروز" الذى يلف حول الزاوية العلوية للبدن، توجد أيضاً صولجانات على شــاكلة



صـــورة ١٦٥

الرمان. وعلى السطح الأمامى للفنار، يوجد باب بمصراعيين يمكن فتحه وإغلاقه. والسطوح الأخرى قد زُخْرِفت بموتيفات فتحات أو أعشاش أو عيون ذات زوايا حادة. وعلى القسم العلوى لزوايا البدن وتحت الهدب أى البروز مباشرة تُرى كتابة نَسْخِيَّة. وقد أكَّد فهروارى "Fehérvâri" عدم إمكانية قراءة هذه الكتابة. وبالقدر الذى أمكن استنباطه من الصور المنشورة، يمكن قراءة كلمة "البسملة" على المهترءات الأمامية، وهناك احتمال كبير أن تكون الكتابات التى تلف زوايا الفنار هى آية قرآنية.

إن الفنار أى المصباح الموجود بين محتويات مجموعة كيير يُظهر تشابهاً إلى حد ما؛ سواء من ناحية تقنية الزخرفة أو من ناحية الفورم مع الفنار "أو غلاف القنديل" ذى القمع الهرمي، والذى على شاكلة قفص الطيور والمشغول بزخارف تمت بتقنية التخريم، وهو موجود فى متحف مولانا فى قونية وسنعرًف به فى القسم الذى نتناول فيه الأعمال المعدنية الموجودة فى متاحف تركيا. إن فنار مجموعة كيير والذى يتشابه إلى حد ما مع النموذج الموجود فى متحف مولانا بقونية والذى نعتقد أنه يعود إلى الأناضول (وثمة احتمال كبير فى أنه يعود إلى قونية) وأنه يرجع إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، نعتقد أيضاً أنه أثر أناضولى (قونية) يعود كذلك إلى النصف الثانى من نفس القرن الثالث عشر أى السابع الهجري.

هناك نموذج آخر، زخرف بتقنية التخريم، وصنع بتقنية الطَّرْق، ويمكن إرجاعه إلى سلاجقة الأناضول (وسوف نتناوله فى القسم المخصص لدراسة

النماذج المعدنية الفنية التى تعود إلى سلاجقة الأناضول والموجودة فى المتاحف التركية).

طَاس مُزَخْرَف بِتَقْنِيَة المينا:

ومن بين الآثار المعدنية والتى يتضح من كتاباتها أنها تعود إلى العصر السلجوقي، والتى زُيِّنت بتقنية المينا الكلوسونيه "Cloisonne - mine" هى طاس نحاس يتضح من كتاباته أنه صنع فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر، وقد أوضحنا سابقاً أنه النموذج الإسلامى الوحيد الكبير الذى استخدمت تقنية المينا فيه على النحاس.

إن هذا الطاس المُفَلْطَحَ وذا المقبضين والذى يبلغ قطره ٢٣سم وارتفاعه ٥سم والموجـــودة فى متحف فرديـنـــاندوم إنسبروك "İnnsbruck Ferdinandeum" (صورة رقم ١٦٦ أ، ب، جـــ) [٦٨٦] قد غطى بالكامل داخلياً وخارجياً بحشوات مينية ملوَّنة. وأن الحجرات السلكية التى استقرت بها المينة قد تم تذهيبها بالذهب.

وكما أوضحنا فى القسم الخاص بـــ "تقنيات الزخرفة" فإن تقنية المينا الكلوسينية "Cloisonné mine" والتى تُرى فوق الخواتم المستخرجة من مدافن مِيكَنْ "Miken" فى قبرص والتى ترجع إلى سنة ١٢٠٠ ق.م. (انظر حاشية ١٨٥) قد شهدت تطوراً كبيراً فى العصور الوسطى، وخاصة أنها قد

---

(686) إن قائمة المنشورات المتعلقة بالطاس المطلى بالمينا الموجود فى متحف فرديناندوم إنسبروك قد تم تقديمها فى الحاشية رقم ١٩٨ فى قسم "تقنيات الزخرفة".

استخدمت بشكل كبير فى زخرفة التحف والمشغولات المصنوعة من الذهب فى الفن البيزنطي. وذهب بعض الباحثين إلى أن تقنية المينا هى ابتكار إيرانى خالص، وأن هذه التقنية قد تطورت فى إيران أولاً خلال العصر الإسلامى (انظر هامش ١٧٩، ١٨٢).

ولكن، وكما سبق التوضيح، فليس فى إيران سواء فى العصر الإسلامى المبكر أو فى العصر السلجوقي، ما يُشير إلى وجود نماذج مزخرفة بالمينا. ووجود عمل يرجع إلى الأناضول، وهو النموذج الإسلامى الوحيد الكبير الذى طُبِّق فيه تقنية المينا؛ يُقــوى الاعتقاد القائل بأن هذه التقنية إما أنها لأسطوات الفنون المعدنية لسلاجقة الأناضول، وإما لأُسطوات تَعَلَّموها من أسطوات بيزنطيين.

إن أسفل الطاس الموجود فى فرديناندوم والمزخرف بمينا صفراء، وبيضاء وخضراء، وفيروزية وزرقاء ومور = أُرجوانى وحمراء، عبارة عن قاعدة منخفضة يوجد بها مقبضان قد ثُبتا فى الطاسة بمسامير. وهذا الطاس المسطح الشكل، يذكر بالپياليه "Phiale" البرونزية ذات المقبضين المستخدمة فى الأناضول فى عصر فريج "Frig" [٦٨٧].

إن ظهور شكل هذا الإناء المستخدم فى الألف الأول قبل الميلاد فى الأناضول أمامنا مرة أخرى فى نموذج آخر يعود إلى الأناضول فى العصر

---

[687] إن الصحون البرونزية التى تعود إلى عصر الفريج والتى تم استخراجها من خرابات أنقرة وحفريات غورديون (والتى ترجع إلى القرن ٧، ٨ قبل الميلاد) معروضة فى متحف حضارات الأناضول فى أنقرة وفى متحف جامعة الشرق الأوسط التكنولوجية.

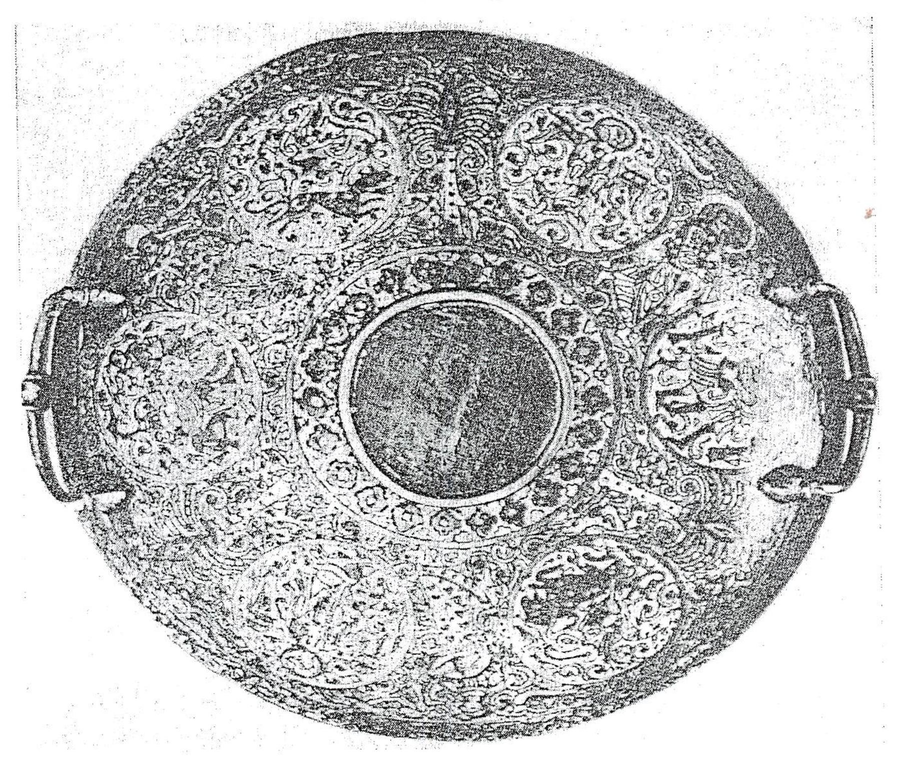
الإسلامي، وبعد مئات الأعوام، ليؤكد ارتباط صنّاع الفنون المعدنية الأناضولية بتراثهم القديم.



صــــورة ١٦٦ a

إن باطن الطاس ذى المينا ملتف بشريط كتابة عربية كُتبت بخط النسخ على حافة الجدار الداخلي. وفى هذه الكتابة يُذكر اسم ركن الدين داود (١١١٤ /١١٤٤م = ٥٠٨ – ٥٣٩هـ) ابن سوكمان بن أرتوق أحد الملوك الأرتوقيين، وأن ركن الدين داود الذى استمر حكمه فى حصن كيفا اعتباراً من عام ١١١٤م = ٥٠٨هـ فمن المعروف أن وفاته كانت ١١٤٤م =

٥٠٨هـ. وهكذا فإن الطاس المزخرف بالمينا، يتضح أنه تُحْفَة فنية ترجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر.



صـــورة ١٦٦ b

إن الطاس المشغول بالمينا والذى يحمل اسم الملك ركن الدين داود يعكس تأثيرات الفن البيزنطي؛ سواء من ناحية تقنية الشُغل بالمينا أو من الناحية الأَيْقُونية، ففى داخل الميداليون الدائرية الكبيرة التى تتوسط الطاس تبرز تكوينة فنية "الصعود" التى يُظن أنها تُمثل أو تُجسد صعود الإسكندر الأكبر(*74) إلى السماء (انظر صورة رقم (١٦٦جـ)، فى هذا المنظر الذى يُصور الغرافين وهى تسحب العربة ذات العجلتين والتى يجلس عليها الحاكم الشاب، نحو السماء، نرى فى يد الحاكم عصى تتدلى من أطرافها قطع من اللحم، وكأن الحاكم يَسْعى إلى تسريع الغَرافين فى ارتفاعها نحو السماء مشيراً لها بقطع اللحم. ويرى إيتنجهاوزن "Ettinghausen" أن الحاكم الذى يبدو فى هذا المشهد يُمثل الملك ركن الدين داود الأرتوقي، وأن الصانع الذى زخرف الطاس قد أراد أن يُشابه بين داود والإسكندر ويخلده(٦٨٨).



صـــــورة ١٦٦ c

---

[688] انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period". op. cit., p. 167.

إن فكرة "صعود الإسكندر إلى السماء" التى تُزَيِّن وسط الطاس الموجود فى مردينا ندوم، كثيراً ما نصادفها فى الفن البيزنطى وبأشكال مختلفة، فنرى المنظر نفسه على لوحة رخامية[٦٨٩] ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى أى السادس الهجرى وموجودة فى كنيسة القديس ماركو فى البندقية. وحيث يظهر شخص الإسكندر الذى يحتل اللَّوْحة الرخامية، وهو جالس أيضاً على عربة ذات عجلتين تجرها الغَرَافين نحو السماء، وقد أمسك فى يده صولجاناناً يتدلى من طرفيه لحم الأرانب.

إن فكرة الصعود إلى السماء، نُصَادفها على صندوق من سن الفيل [٦٩٠] يرجع إلى القرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث أو الرابع الهجرى ومعروض فى متــحف (Darmstadt Hessisches Landes). وكذا فوق لوحة[٦٩١] مَعْدَنِيَّة مزخرفة بتقنية المينا، ومؤرخة بنهايات القرن الحادى عشر

---

[689] انظر: Dalton. O. M. Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, p. 159; Demus, O. The Church of San Marco in Venice, Washington D. C. 1960, p. 11; Volbach, W. F. ve Lafontaine-Dosogne, J. Byzans und der Christliche Osten, Berlin, 1968, Propylaen Bd. III p. 206, صورة108.

[690] انظر: Rice, D. T. Byzantinische Kunst, München, 1964, p. 441 fig. 407.

[691] انظر: Ross M. C. "Enamels", Bysantine Art a European Art. كاتالوج معرض ١٩٦٤م أثينا. Atina 1964, p. 391 - 408; Wessel, K. Die Byzantinische Emailkunst, Recklinghausen, 1967, p. 151 - 153, fig. 46.

وترجع إلى "پالا دى أورو" “Palad’ oro” وموجودة فى كنيسة سان ماركو، أيضاً. وهما يُصوِّران الموضوع نفسه. إن وضع “Poz” أو موديل “Still” الغَرافين الموجودة فوق اللَّوحة المشغولة بالمينا فى هذه الأعمال تُظهر تشابهاً قريباً إلى حد المطابقة مع الغَرافين الموجودة فى مشهد "الصعود إلى السماء" الذى يتوسط الطاس الذى يحمل اسم الملك ركن الدين داود الأرتوقى.

إن منظر "صعود الإسكندر إلى السماء" والذى نُصَادفه كثيراً فى الفن البيزنطى الذى نفترض أنه كان منبعاً للإلهام فى الأعمال المعدنية السلچوقية فى الأناضول، نظيرا له آخر، استخدم فيه طير العقاب بدلاً من الغرافين فى تكوينة هذا المشهد. فعلى قطعة القماش(٦٩٢) البيزنطية التى تعود إلى القرن العاشر والموجودة فى مُتْحَف “Würzburg, Mainfrän-kischen” نرى فى مشهد "الصعود إلى السماء" عُقَّابين هما اللذان يسحبان شخص الإسكندر نحو السماء. فى هذه التكوينة الزخرفية، يوجد فى يد الإسكندر الذى صوِّر وهو جالس وسط العُقابين المتلاصقين صولجان قد تدلت من طرفيه النباتات.

ويجعل كل من وولبـــذاخ Valbach ولافونتـــين - دُوصُوغنَه Lafontaine - Dosogne (انظر هامش ٦٨٩) من العصى واللحم المتدلى منها رمزا "للشجاعة المفرطة والهجومية التى تشكل تكوينات العصور

---

(692) انظر: Baches, M. - Dölling, R. Art of the Dark Ages, New York, 1969, p. 219.

الوسطى المتمثلة فى "hybris" الموجودة بكثرة فى التكوينات الأصيلة لمسيحيي الشرق، والتى تُمثلها "صعود الإسكندر إلى السماء" والتى نُصادفها كثيراً فى الأعمال البيزنطية.

وحَوّل تكونية "الصعود إلى السماء" والتى تحمل تأثيرات الفن البيزنطي، والتى تحتل وسط الطاس ذى الزخارف المينية والموجودة لدى فرديناندوم وعلى أطرافها، نرى ست ميداليونات تحتوى على رموز السلطة (انظر صورة ١٦٦ أ)؛ ففى إحدى هذه الميداليونات نرى عقاباً وقد أمسك فى فمه ثعباناً، وفى اثنين منها نرى هياكل طواويس وقد بسطت أجنحتها وذيولها المزدانة بالزهور. وفى الميداليونات الثلاث الأخرى نرى تكوينات للغرافين والسباع وهى تُهاجم الحيوانات الأضعف منها "مثل الغزال والثور".

إن تكوينة "الأسد الذى يُصارع حيواناً أضعف منه فى الغـالب الغزال أو الثور" كانت مستخدمة فى فن الشرق الأدنى منذ العصور القديمة [٦٩٣] هذا المشهد الذى يُجسد قوة وسطوة السلطة، كثيراً ما نصادفه فوق الأعمال الأناضولية، خاصة فى جنوب شرق الأناضول منذ القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري؛ نراها على مدخل اولو جامع (١١٧٩ –

---

[693] عن تكوينة "الأسد الذى يصارع حيوان أضعف منه" والتى نُشاهد فى الفن الساسانى والأخمينى والآشوري؛ انظر: Hartner, W. - Ettinghausen, R. "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", op. cit., p. 161 - 164, fig. 1و 9 - 10.

١١٨٠م = ٥٧٥ – ٥٧٦هـ "الجامع العظيم، فى ديار بكر، وعلى قلعة خربوط الداخلية "سوت قلعه سى، من القرن ١٢" وعلى قلعة ديار بكر الداخلية (١٢٠٧ – ١٢٠٨م = ٦٠٤ – ٦٠٥هـ) وعلى قطعة حجر جاءت من جِزْرَة وموجودة فى متحف ديار بكر، وكلها تُجسد صراع الأسد مع الثور[٦٩٤].

كما توجد التكوينة الزخرفية هذه التى تُجسم "صراع الأسد مع الحيوانات الأضعف منه" على زخارف الأعمال الأرمنية والبيزنطية الموجودة فى الأناضول[٦٩٥].

---

[694] انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., p. 31, صور 78 - 79: İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", op. cit., p. 87 - 88, صور 7 - 9 و 9 - 10.

[695] وكنيسة هاهو = هاهول Ösk عن مشاهد "صراع الأسد مع الثور" التى تُشاهد فى كنيسة اوسك والتى ترجع إلى القرن العاشر الميلادى (الرابع الهجرى فى الفن الأرمنى فى الأناضول؛ انظر: Baltrusaitis, J. Etudes sur L'art Médieval en Géorgie et Arménie, Paris, 1929. Pl. LXII, fig. 97 و Pl. LXIII; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", op. cit., ص 91, صور 15 و 17. عن مشاهد "الأسد الذى يلتهم حيوانات أضعف منه" والتى تُشاهد على الآثار البيزنطية فى القرن ١٢؛ انظر: Öney, G. "Bizans Figüelerinde Anadolu Selçuklu Etkisi", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, III, Ankara, (1971), ص 100, صور 36- 38; Rice, D. T. "Iranian Elements in Byzantine Art", III e Congres International d'Art et d'Archéologie Iraniens 1935,

والLافت للنظر، استخدام هذه التكوينة الزخرفية التى تُجسد صراع الأسد مع الثور، أو الأسد وهو يلتهم الغزال منذ القدم فى فنون الشرق الأدنى، وأنها لاقت إقبالا ورواجا من قبل الفنانين فى أناضول العصور الوسطى فى زخرفة الأعمال سواء أكانت إسلامية أم مسيحية.

كما أن هيكل الطاوس الذى بسط جناحيه كالزهرة، وصُوِّر من الجبهة، وقد احتل مكانه فى اثنتين من الميداليونات التى تبدو فوق الطاس المزخرف بالمينا، هذا الهيكل مثل مناظر المصارعة الثنائية للحيوانات، فهى إذا كانت موجودة على الأعمال الفنية الإسلامية، فإننا نراها أيضاً مستخدمة فى زخرفة الآثار البيزنطية. وتُرى هذه التكوينة بين زخارف الطاس الفضى البيزنطية الذى يعود إلى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري، ويوجد فى مُتحف الهرميتاج(٦٩٦).

إن الفراغات الموجودة فيما بين الميداليونات التى تُزَخرف القسم الداخلى للطاس الميني، عليها مناظر ترسم لاعبى الأكروبات الذين نهضوا على العامود، والراقصة، ومناظر تُمثل لهو الملك وتسلِّيه، وتكوينات شجرة الحياة المرسومة على هيئة نخلة يحميها غَرْفِينان. إن شخوص الراقصة التى

Moscau-Leningrad, 1939, p. 205, Pl. XC أعلى وأسفل, Pl. XCI, أعلى وأسفل .

(696) انظر: Öney, G. "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuklu Etkisi", op. cit., p. 115, صورة.40

تصورها وقد رفعت إحدى رجليها، وقد أمسكت فى يدها شالا طويلا، هذه الراقصة ذات وجهة مستدير، تتدلى جدائل الشعر على صدغيها، لتذكرنا بمناظر الراقصة التى تُرى سواء فوق الأعمال المعدنية فى العصر الإسلامى (انظر: ١، ١١ أ- ب) أو التى تزيِّن جدران قصر "جَوْسَق الخاقاني" الموجود فى سامراء (انظر هامش ٢٣٤).

إن شخوص الراقصة التى رفعت إحدى رجليها، وقد أمسكت شالاً، نُشاهدها أيضاً فوق أثر بيزنطى مزخرف بتقنية المينا، على لوحة ذات مينا (ترجع إلى منتصف القرن الحادى عشر أى الخامس الهجري) فوق تاج يرجع إلى الإمبراطور قنسطنتين التاسع ويوجد المتحف القومى فى بوردابشته. فشخوص الراقصة تُشبه إلى حـــد كبير شخوص الراقصــة الموجودة فوق الطاس المينى الذى يحمل اسم الملك ركن الدين داود الأرتوقي[٦٩٧]. كما أن البراعم المتسلقة التى تُغطى أرضية اللوحات التى فوق التاج، تُشبه إلى حد التطابق الفلزات المتسلقة التى تزخرف أرضية الميداليون التى تحتل وسط الطاس الأرتوقية.

إن الطاس المصنوع باسم ركن الدين داود، غطى من الداخل والخارج أيضاً بزخارف المينا الملوَّنة. وقد تُرك قسم القاعدة الأوسط فقط فارغاً (انظر صورة رقم ١٦٦ ب)؛ ففى داخل الشريط الذى يلف حول أطراف القاعدة

---

(697) انظر Wessel, K. op. cit., p. 98 - 102 :و 106, fig. 32 d-e و fig. 33.

موتيفات صليبية ذات اثنتى عشرة زاوية مستخدمة كموتيف حشو. ونصادف ذلك بكثرة فوق الأعمال البيزنطية المزخرفة بتقنية المينا والتى ترجع إلى القرون العاشر والحادى عشر والثانى عشر أى ٤ ، ٥ ، ٦ الهجرية(٦٩٨)، وخلال أربع مادليونات من الست التى تُزَيِّن خارج الطاس، نرى التكوينات الزخرفية التى تصور المصارعة الثنائية للحيوانات التى تُمثل سطوة السلطة، وفى اثنتين منها تم تصوير المصارعين والموسيقيين الذين يُجَسِّدون مناظر تسلية الملك. أما الفراغات التى بين الميداليونات؛ فمزدانة بأشجار الحياة وشخوص الموسيقيين والراقصة. ويلتف عند الكنار الخارجى شريط من الكتابة الفارسية خُطَّت بخط النسخ. ولما كانت المينا فى هذا الجزء قد تهرأت، فقد تعذر قراءة الكتابة الخارجية.

إن وجود خط النسخ الذى يُعْتَقد خبراء الخط أنه قد استُخْدم فى خراسان فقط خلال هذا العصر، فوق طاس مزخرف بالمينا ويحمل اسم ملك أرتوقى ساد حكمه فى الأناضول فى النصف الأول من القرن الثانى عشر، يلقى بمزيد من الحيرة فى تعيين المنطقة التى صُنِعت فيها هذه التحفة. وقد أرجع خبير النقوش ماكس ژان برهمن خبير النقوش "الأپجرافست" قد الطاس المزخرف بالمينا إلى خراسان، موضحاً أن خط النسخ لم يكن معروفاً فى

---

(698) عن النماذج البيزنطية المزخرفة بتقنية المينا والمُسْتَخْدِمة موتيفات الصليب ذى الاثنتى عشرة زاوية؛ انظر: İbid., p. 79, fig. 22 a; p.90, fig. 28, p.142, fig. 46 g-h, p.145, fig. 46 i-k.

الأناضول فى النصف الأول من القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري[٦٩٩]. أما أتينجهوسن، فيطرح إمكانية أن يكون هذا الطاس المزخرف بالمينا قد صنعه أُسطى خُراسانى يعمل تحت إمرة الأرتوقيين، واضعاً فى الاعتبار حديث ابن بيبى عن الأعمال الأناضولية المزخرفة بالتكفيت الملوَّن[٧٠٠]. إن الطاس المينى المصنوع باسم ركن الدين داود، يحمل التأثيرات الفنية البيزنطية الأيقونية بالقدر الذى يحمله من الناحية التقنية. ولهذا، فنحن ننضم أيضاً إلى وجهة نظر أتينجهوسن، وأن هذه التحفة قد أبدعها فنَّان خراسانى قد قَدِم إلى الأناضول، أو أنها صُنِعت على يد فنان أناضولى استطاع باقتدار أن ينسخ بنجاح الكتابة الخُراسانية، وربما كان صانعا بيزنطياً وأنها قد صنعت فى الأناضول.

الآثار المُزخْرَفَة بالنِّقوش البارِزَة والمَصنُوعَة بالصَّب:

من بين المشغولات المعدنية التى استخدمت فيها تقنية الصهر والصب والمزخرفة بالرسومات البارزة، والتى ترجع إلى العصر السلچوقي، نَجِد مرايا برونزية ولوحات ومطارق أبواب يمكن اسنادها إلى الأناضول.

إن إحدى المرايا السلچوقية مزخرفة برسوم وخطوط بارزة ومن ذوات المقابض ولكن مقبضها ناقص وفوق هذا النموذج رسوم كثيرة الشبه بتلك

---

[699] انظر: Berchem-Strzygowski. op. cit., p. 125.

[700] انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 168.

النماذج التى تصور مشاهد "الصعود إلى السماء" والتى تُرى وسط الطاس المينى الذى يحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود (صورة ١٦٧) [٧٠١].

إن وجود كتابة على المرآة الصغيرة التى يبلغ قطرها ٦سم والتى تعود إلى مجموعة "هيرامانجيك" Heeramaneek ومع زخرفتها بتكوينة زخرفية تُمثل "صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء" يرجح أنها نموذج يمكن إرجاعه إلى القرن الثانى عشر وإلى منطقة "أرتوقلى" مثلها مثل ذلك الطاس المينى الموجود ضمن مقتنيات فردينادوم.



صـــورة ١٦٧

---

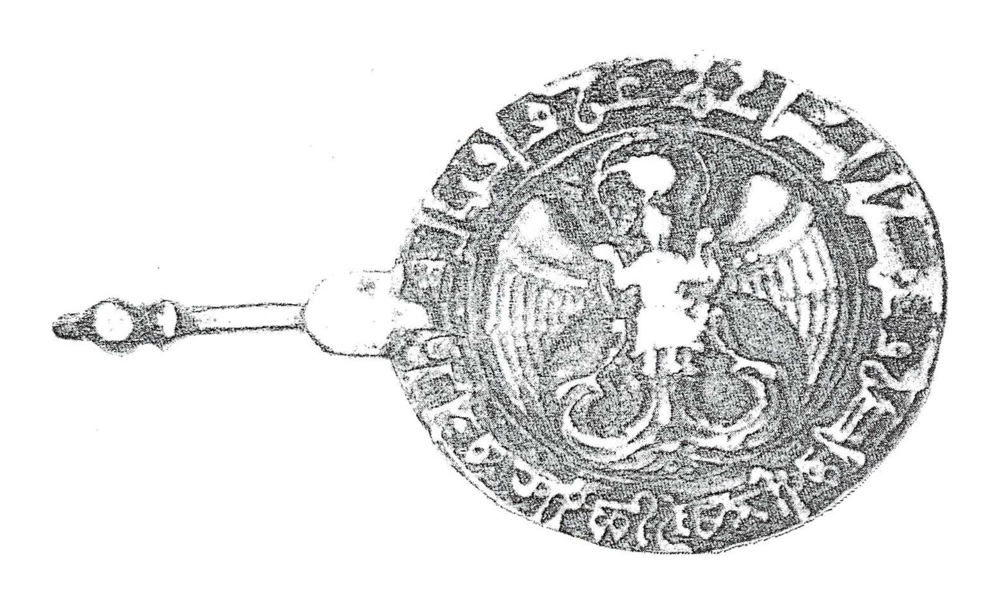
[701] انظر: Grabar, O. Persian, Art. Kat. no. 51; Sceratto, U. op. cit., p. 76.

وهناك مرآة أخرى ذات مقبض مزخرفة بتكوينة "عقاب وقد جلس إنسان فوقه ويتضح أنها شكل أو تطور آخر لمفهوم "الصعود إلى السماء" وهى موجودة فى متحف "ألبرت وفيكتوريا" "Albert and Victoria"(صورة ١٦٨) [٧٠٢]. فوق هذه المراية الصغيرة التى يبلغ قطرها ٥,٥سم، يُرى هيكل عقاب منقوش وقد بسط جناحيه وذيله، وصوَّر جسده من الأمام والرأس فى وضع "بروفيل" = وفى وسط هيكل العُقاب، نرى جسم إنسان صغير، مستعد للطيران وقد أمسك بأجنحة الطائر. هذه التكوينة الزخرفية لها مثيل نراه أمامنا فى الفنون الفاطمية فى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري. فبين الرســوم التى تزيِّن الســقف الخشــبى المقرنص (١١١٤م) لـــ "Capella Palatına" الموجودة فى باليرمو[*75]، والمعروف أنه صنع على يد الفنانين المصريين وشمال الأفريقيين، توجد تكوينة زخرفية لعقاب منقوش وقد جلس على أواسط جسمه إنسان ضئيل[٧٠٣]. إن الفرق الوحيد بين تكوينة قابيلا الموجودة فى پالاتينه والتكوينة التى تزخرف المرآة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا هو أن هيكل العُقاب مزدوج الرأس.

---

(702) أُدين بالشكر إلى إدارة متحف ألبرت وفيكتوريا لتلك الصورة التى قدَّموها إلى للأثر المسجل تحت رقم Env. no. 1536-1903 فى مخازن المتحف. (crown Copyright. Victoria and Albert Museum).

(703) انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei. p. 46.

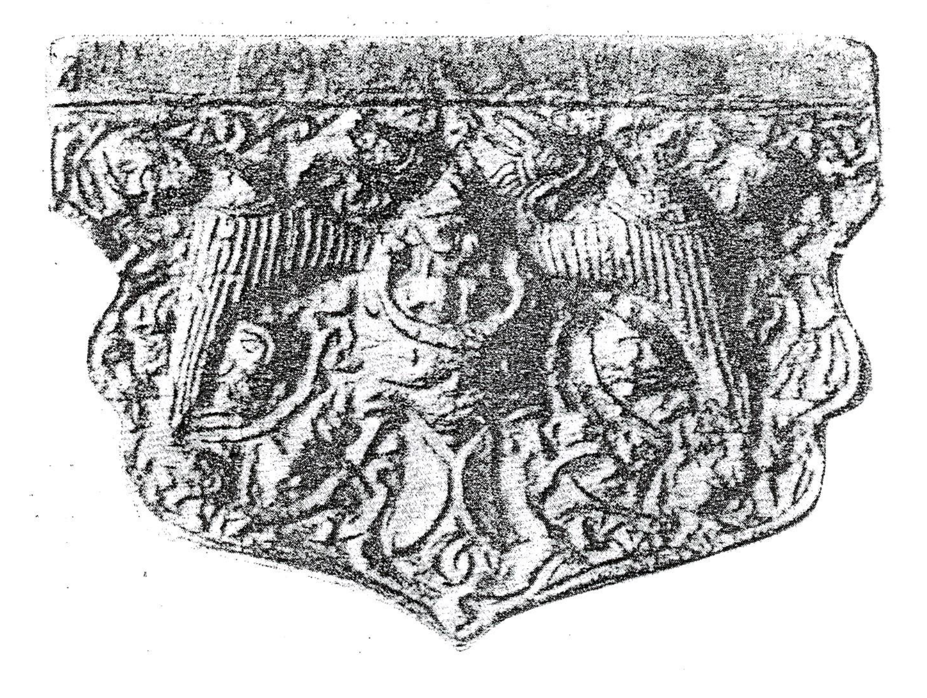


صـــــورة ١٦٨

وكما سبقت الإشارة؛ فإن هيكل العقاب المزدوج الرأس والجسد الواحد يُرى لأول مرة فى الفن الإسلامى فوق قطعة قماش حريرى بويهية ترجع إلى القرن العاشر (انظر حاشية ٦٨٠)، ففوق صدر العقاب الذى يُزين القماش، نرى إنساناً مُجَنَّحـــاً وقد جلس متربعاً. ولكن من المستحيل التكهن أو القول بشكل قاطع إن هناك شبها أو لا بين تكوينة قطعة القماش البويهية وفكرة "الصعود إلى السماء" التى نصادفها فوق الآثار الأناضولية سواء أكانت بيزنطية أم سلجوقية.

ومع أنه لا توجد معلومات تربط بين الكتابة الكوفية التى تلف حافة المرآة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا والأثر ذاته، فإنه يمكن الاعتقاد والتخمين أنها تعود إلى القرن الثانى عشر وإلى الأناضول مثل المرآة الموجودة فى مجموعة هيرامانجيك والطاس المينى الموجود فى فريناندوم والمزخرفة بنفس تكوينة "الصعود إلى السماء" التى تُزين هذه المرآة.

إن هناك تكوينة قريبة من تكوينة "هيكل الإنسان المستقر فوق جسد العقاب" والتى تزخرف المرآة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا، نراها أمامنا على لوحة برونزية صنفها ميغيون "Migeon" على أنها أثر أرتوقى يرجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى وهى موجودة فى متحف اللوفر (صورة ١٦٩) [٧٠٤]. إن هيكل العقاب المنقوش فوق هذه التحفة التى يعتقد أنها زخرفة عرش، يرى مزدوج الرأس وأن الذى جلس فوق وسطه هذه المرة هو شكل "رجل وقد أمسك هلالا".



صـــــورة ١٦٩

---

[704] انظر: Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 371, fig. 178.

لقد أوضحنا سابقا أن هيكل العقاب المزدوج الرأس قد استخدم بكثرة فى الأناضول فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين أى السادس والسابع الهجريين سواء فى زخرفة الأعمال المعمارية أو فى تزيين الأشغال اليدوية (انظر هامش ٦٧٩) وأن هناك عملات أرتوقية مزخرفة بهذا الشكل (انظر هامش ٦٨٢)، وأن نقودا أرتوقية مزخرفة بهيكل العقاب المزدوج الرأس قد سكت فى ديار بكر عام ١٢١٧م = ٦١٤هـ، وعلى نموذج منها[٧٠٥] يرى شكل رأس إنسان على القسم العلوى لأجنحة العقاب. وهذه التكوينة الزخرفية المكونة من رأس إنسان وعقاب مزدوج الرأس من الممكن أن تذكر بمفهوم "الصعود إلى السماء".

إن هيكل الرجل الممسك فى يده هلالا والجالس متربعا فوق صدر هيكل العقاب المزدوج الرأس والذى يزخرف اللوحة البرونزية الموجودة فى متحف اللوفر، نطالعها بكثرة فى زخرفة الأعمال المعدنية اعتبارا من منتصف القرن الثانى عشر أى السادس الهجري؛ سواء فى إيران أو ما بين النهرين أو فى سوريا. وقد تناولنا سابقا وجهات النظر التى تناولت المفهوم الرمزى لهذا الشكل، وأوضحنا مفهوم "الرجل الممسك بالهلال" فى الفن السلجوقي؛ فالهلال "كوكب سيار فى العصور الوسطى" استخدم كرمز لكوكب القمر (انظر حاشية ٥٩١ – ٥٩٩). والكواكب والبروج واستخداماتها كرموز كانت رائجة لدى الزنكيين والأرتوقيين (فى ميزوبوطاميه وجنوب شرق الأناضول). واستخدمت فى الآثار المعمارية والمشغولات اليدوية وفوق العملات. إن رموز البروج والكواكب نراها مجتمعة دائما على الآثار

---

(705) انظر: Artuk, İ. و C. op. cit., Levha LI, no. 1210.

الإيرانية، فعلى الأعمال التى ترجع إلى المناطق الزنگية والأرتوقية تراها وقد صورت أحيانا مجتمعة وأحيانا أخرى منفردة. وأن تشخيص "الرجل الممسك بالهلال" من المعتقد أنه قد ظهر فى منطقة الجزيرة. ويرى آغا أوغلى أن هذه التكوينة هى شكل قد تطور بتأثير ثقافة الصابئيين الذين يعبدون القمر والنجـوم فى حران(٧٠٦) (فمن المعروف أن هنـاك معبـدا للصابئيين فى حران حتى نهاية القرن الحادى عشر. وقد عاش الصابئة فى حران فى العصور الوسطى واختلطت أفكارهم بعادات تعدد الآلهة، وبمعتقدات الكيمياء القديمة والأفلاطونية المحدثة).

إن هيكل "الرجل الممسك بالهلال، الموجود على اللوحة البرونزية الموجودة فى متحف اللوفر قد صور أحيانا على هيئة "عقاب" الذى يرمز إلى "الشمس". وهذه التكوينة التى توحد بين رمزى "الشمس" و"القمر" تشبه شكل تكوينة "الصعود إلى السماء" المكونة من أشكال الإنسان والعقاب أيضا والتى تزخرف المرآة الصغيرة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا، ولكنهما تختلفان من حيث المحتوى؛ ففى اعتقادى، أن تكوينة الإنسان والعقاب الموجودة فوق المرآة مرتبطة بمفهوم "صعود الإسكندر إلى السماء" الذى يعتبر منبع إلهام فنانى المعادن السلجوقية الأناضولية، والتى نصادفها بكثرة مستخدمة فى الفن البيزنطي، أما تكوينة "الرجل الممسك بالهلال والعقاب" والتى تزين سطح اللوحة، فإنها تحمل مفهوما فلكيا. ونحن على قناعة، مثل ميغوين "Migeon" تماما، بأن اللوحة الموجودة فى متحف اللوفر هى زخرفة عرش يعود إلى المنطقة الأرتوقية.

131.حاشية: Ağaoğlu, M. "About a Type of...", op. cit., p. 43, انظر[706]

هناك لوحة برونزية أخرى يمكن نسبتها إلى الأناضول، معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية. هذه التحفة المزخرفة بتكوينة زخرفية من أسدين أرجعها مسئولو المتحف إلى شرق الأناضول فى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري[٧٠٧]. ونحن ننضم إلى هذا التأريخ لهذا النموذج الذى يحمل شخصية أثرية تسبق اللوحة الموجودة فى متحف اللوفر.

ومن مرايا العصر السلجوقي، هناك نموذج آخر يعتقد أنه يرجع إلى الأناضول، وموجود فى متحف معهد ديترويت Detroit للفنون. فوق هذه المرآة التى هى من نوع المرايا ذات المقابض إلا أن مقبضها ناقص، يوجد هيكل "هربى harpi أى خطاف برأس واحدة وجسدين" (صورة ١٧٠) [٧٠٨]. إن تكوينات "الحيوان ذى الرأس الواحدة والجسدين" فى الفن السلچوقي، تعتبر نادرة بالقياس إلى التكونية الزخرفية المكونة من هياكل "العقاب المزدوج الرأس وذى الجسد الواحد". هذه التكوينات بصفة عامة تتكون من الأسود مثالها هياكل لأسد برأس واحدة وجسدين ترى على زخارف جصية بارزة مؤرخة بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى / السادس الهجرى وترجع إلى سراى ترمز فى منطقة الأوزبك بالتركستان.

---

(707) إن رقم اللوحة البرونزية الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية هو I. 25/76.

(708) انظر: Ağaoğlu, "A Note on Bronze Mirrors", Bulletin of the Detroit Inslitute of Arts, vol. XIII-2, (1931), p. 18. (هناك مرآة ثانية مزخرفة بتكوينة الهربى ذى الرأس الواحدة والجسدين فى متحف الدولة ببرلين الغربية مسجلة فى سجلات المتحف تحت رقم I. 5135.)



صـــــورة ١٧٠

هذه التكوينة الزخرفية نفسها، فى زخرفة الأعمال الســـلجوقية الأناضـــولية، ونموذجها نصادفه فى مدخل "آلاى خـــان" فـــى قلعـــة ســـلژان (١١٦٦م = ٥٦٥هـــ) (فى بداية القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري) علـــى

الطريق فيما بين آقسراى ونزشهير[٧٠٩]. إن تكوينة "الأسد المنفـرد الـرأس ومزدوج الجسد" تحتل مكانها فوق زخارف حجرية (القرن ١١، ١٢) تعـود إلى إيران وموجودة فى متحف اللوفر[٧١٠]. كما أنه من المعروف أن هنـاك تكوينة زخرفية مكونة من "سفنكس" ذى رأس واحدة وجسدين، ويوجد منهـا اثنتان أمكن إرجاعهما إلى سلاجقة إيـران[٧١١]. هـذه الزخـارف البـارزة الموجودة فى متحف اللوفر وحيفا والتى استخدمت السفنكس تعتبر نادرة فيما بين التكوينات الحيوانية السلجوقية المكونة من "جسدين ورأس واحدة". ومن الواضح أن الهياكل "المزدوجة الجسد والوحيدة الرأس" والتى تـرى فـوق المبانى المهمة مثل النزل السلطانية والقلاع والقصور تحمل مفهوم الحمايـة والحراسة.

إن هياكل الهربى والتى ترى أحيانا مزدوجة وأحيانا منفردة قد استخدمت فى زخرفة الآثار المعدنية منذ أواسط القرن الحادى عشر الميلادى أى الخامس الهجرى فى إيران (انظر صور ٧٠/ ٩٧/ ١٠٦/ ١٠٨/ ١٢٣/ ١٢٧)، ويلاحظ أنها قـد اسـتخدمت أيضا عـلى التحف الأناضـولية

---

(709) عن زخارف ترمز البارزة؛ انظر: Pugachenkova-Rempel, op. cit., صور 201 و205. عن نماذج الأناضول؛ انظر: Ögel, S. "Selçuklu Sanatında Çift. gövdeli Aslan Figürü", Belleten, 26, Ankara, (1962), p. 529-538, صورة 1; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., p. 21-22, صور 57-58.

(710) انظر: Ögel, S. op. cit., p. 531, صورة 2.

(711) انظر: Baer, E. "Sphinxes and Harpies, p. 17, حاشية 67 fig. 30.

والميزوبوطامية اعتبارا من أوائل القرن ١٣ أى ٧ هجري[٧١٢]. كما نصادف هياكل الهربى فى زخرفة الأعمال المعمارية التى ترجع إلى سلاچقة الأناضول[٧١٣].

أوضح إ. بائر "E. Baer" أن شخوص الهربى الوحيدة أو المزدوجة التى نراها من حين لآخر فى زخرفة الأعمال المعدنية فى العصر السلچوقى قد استخدمت فى الغالب كرمز فلكي، وأنها كانت تستخدم للرمز إلى البروج إذا كانت فى شكل تجمع، وأنها كانت تمثل برج العذراء. ويوضح بائر أنه إذا كانت التكوينة عبارة عن زوج من الهربى فإن أحدهما يمثل برج العذراء والثانى يمثل الكوكب "عطارد" الذى يسيطر على هذا البرج[٧١٤].

إن تكوينة "الهربى المزدوج الجسد والوحيد الرأس" التى تزخرف المرايا الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية ومتحف معهد الفنون فى ديترويت، نصادفها على تحفتين معدنيتين ترجعان إلى إيران وهما فى القرن ١٣. أحد هـذه النماذج الموجودة فى المتحف البريطانى مزادة ذات عشرة زوايا (انظر صورة ١٢٣)، والأخرى عبارة عن طاس ذى غطاء وقائم

---

(712) İbid., p. 16.

(713) انظر: Öney, G. "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", Belleten, XXXI-122, (1967), p. 146, صورة 7 b-c; Sarre, F. Konya Köşkü, (çeviri Ş. Uzluk), T.T.K. Yayınları, Seri IV-7, Ankara, 1967, صورة 13.

(714) عن الآثار المعدنية لعصر السلاچقة والتى استخدمت هيكل الهربى كرمز فلكي، انظر:

Baer, E. "Sphinxes and Harpies, p. 68 - 80.

وتعرف باسم "ژازو ژيسكوژالى" "Vaso Vescovalı" (انظر صورة ١٢٧ ب) ففوق غطاء ژازو ژيسكوژالى نرى أشكال "هربى وحيد الرأس ومزدوج الجسد" وقد استقرت فى الفراغات التى تفصل بين الميداليونات الثمان الموجود داخلها رموز للكواكب السيارة. ومن غير الواضح تماما القصد من استخدام هذه الهربى وإلى أى شىء ترمز، ولكن كونها قد صورت مع الكواكب التى ترمز إليها، فإن فى هذا إشارة فإنها تحمل مفهوما تنجيميا. فإن إشارات البروج والكواكب التى ترى فى شكل متجمع فوق الأعمال المعدنية للسلاچقة فى إيران، قد استخدمت بشكل مستقل فى ما بين النهرين والأناضول (وبخاصة اعتبارا من أواخر القرن ١٢ على الأعمال المعمارية والنقود التى ترجع إلى آل زنگى ومناطق الأرتوقيين. ولهذا فإنها تحمل مفهوما تنجيميا فلكيا كما طرح آغا أوغلى وهذا احتمال كبير.

أشرنا فى القسم الذى عرفنا فيه بمرايا سلاچقة إيران، والتى تعود إلى العصر السلچوقي، إلى وجود مرايا قد استخدمت الكواكب والبروج على شكل جماعى فى العصر السلچوقي، ولكن لم يكن فى الإمكان بشكل قاطع تحديد الأماكن السلچوقية التى صنعت فيها. إن نموذجا من المرايا السلچوقية التى استخدمت البروج والكواكب فى شكل متجمع، والتى توجد فى مجموعة أوتينغن واليرستين (صورة ١٧١)[٧١٥]. يحمل كتابة تعطى معلومات مهمة يمكن أن تلقى الضوء فى توضيح المنطقة التى صنعت فيها. فعلى المرآة

[715] انظر: Grube, E. J. The World of Islam, p. 97, صورة: 49; Kühnel, E. Kleinkunst, p. 166, fig. 131; İdem, "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1910", op. cit., p. 508; Meisterwerke, Taf. 140; Migeon, G. Manuel, vol. I. p. 392 - 394; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p. 289; Sceratto, U. op. cit., p. 89 - 90; RCE, vol. XII, p. 67, no. 4491.

التى يبلغ قطرها ٢٤سم وهى من النوع ذى الحلقات يذكر اسم نور الدين أرتوق شاه من أرتوقى خربوط. فمن المعروف أن نور الدين أرتوق شاه الذى يعرف على أنه أبو الفضل أرتوق شاه بن خضر، بن إبراهيم، ابن أبى بكر، بن قره آسلان، بن داود، بن سوكمان بن أرتوق هو ابن أخ الملك عز الدين أحمـــد (١٢٣٠ - ١٢٣٣) آخـــر المـــلوك الأرتوقيين، وأنه توفى عـــام ١٢٦٢م فاعتمادا على هذه المعلومة أمكن إرجاع المرآة الموجودة فى مجموعة أوتيغن - واليرستين إلى منطقة أرتوقية، وتأريخها بأواسط القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.

فى منتصف المرآة المصنوعة باسم نور الدين آرتوق شاه، يظهر هيكل عقاب هيراقلى. وداخل الشريط الذى يلف حول العقاب توجد سبعة تماثيل نصف بشرية متوالية، ويتضح أنها تمثل سبعة كواكب سيارة. هذه التماثيل التى ثبتت توكها الأرجوانية بإبزيمات تحمل تأثيرات بيزنطية قوية. إن التماثيل نصف البشرية المشابهة ترى فوق النقود الأرتوقية المؤرخة فيما بين ١١٨١ و ١٢٢٦م = ٥٧٧ - ٦٢٤هـ[٧١٦]. وحول أطراف التماثيل التى ترمز إلى الكواكب السيارة، هناك شريط عريض يوجد بداخله إشارات لاثنى عشر برجا. وعلى حافة المرآة يوجد شريط من الكتابة النسخية تذكر اسم الشاه الأرتوقي. إن رمز البروج التى احتلت أماكنها داخل الميداليونات قد صورت مع رموز الكواكب السيارة التى تحكم البروج. فمثلا رمز الشمس كان مع برج الأسد، ورمز القمر مع برج السرطان، ورمز عطارد مع برج

---

(716) عن النقود الأرتوقية التى عليها هياكل نصفية عتيقة؛ انظر:

Artuk, İ و C. op. cit., Levha LII, no. 1223; Lane-Poole, s. op. cit., no. 455.

الجوزاء، ورمز فينوس مع رمز برج الثور، ورمز المريخ مع رمز برج الحمل، ورمز زحل مع برج الدلو، ورمز زحل مع برج الجدي. والمشترى مع برج القوس، وكوكب المريخ مع برج العقرب، وبرج الميزان مع كوكب الزهرة، وكوكب عطارد مع برج السنبلة.



صـــورة ١٧١

إن النموذج المبكر تاريخيا من المرايا السلجوقية التى استخدمت مجموعة من الرموز الفلكية، هى مرآة مؤرخة بتاريخ ١١٥٣م = ٥٤٨هـ وموجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة (انظر صورة ٨٢)، وهذه المرآة من

المرايا ذات الحلقات وقد زخرفت برموز الكواكب السبعة، وهناك شبيه لها من المرايا ذوات المقبض، وهى موجودة فى المتحف البريطاني، وقد تعرضنا لها عند الحديث عن المرايا السلچوقية (انظر حاشية ٤٧٣).

وهناك نموذج آخر من المرايا المزخرفة بالرموز الفلكية، ومؤرخة فى كتابتها، وهى موجودة أيضا فى مجموعة هرارى بالقاهرة. إن هذه المرآة ذات الحلقات تحمل تاريخا ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ وقطرها ١٨سم (صورة ١٧٢) [٧١٧] والرموز البرجية التى عليها تشبه الرموز البرجية الموجودة فوق المرآة التى تحمل اسم أرتوق شاه، وتتبع هذه الرموز التتابع نفسه الموجود فى كليهما. والفرق الرئيس بين المرآة المؤرخة بـ ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ ومرآة أرتوق شاه هو أن الشريط الأوسط الموجود فوق هذه التحفة تحتله شخوص الحيوانات الهاربة مكان الشخوص نصف البشرية، وأن الميداليون الأوسط قد استخدم الفنان فيه الموتيفات النباتية بدلا من العقاب الهرقلي. ويمكن أن نخمن أيضا أن هذه المرآة المؤرخة فى ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ هى نموذج يعود إلى جنوب شرق الأناضول أيضا.

---

[717] انظر: Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 394, fig. 199; Survey, vol. XII, Pl. 1301 B: RECA, vol. XII, p. 212, no. 4920.



صـــــورة ١٧٢

وهناك مرآة ثالثة موجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا مزخرفة برموز الاثنى عشر برجا، ونعتقد أيضا أنها ترجع إلى المنطقة الأرتوقية. (انظر هامش ٤٩٢) وعلى سطح هذه التحفة، وإلى جانب تقنية الزخرفة البارزة المستخدمة فى الزخرفة، فإن هناك أيضا استخداما للتكفيت. وحيث إن هذه المرآة قد استخدم فيها التكفيت بالذهب، فإن هذه التحفة أيضا مثل

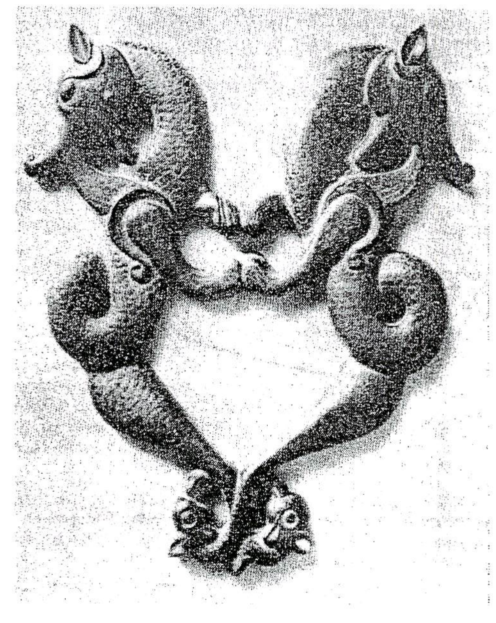
المرآتين الأخريين المزدانتين بإشارات البروج الاثنى عشر، وهـذا يقوى احتمال أنها تعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر. إن التكفيت بالذهب نصادفه أيضا على مرآة سلچوقية أخرى تعود إلى الأناضول (هـذه التحفة الموجودة فى متحف طوپقابى سراى سوف نتناولها عند الحديث عن النماذج الموجودة فى المتاحف التركية).

إننا نعتقد أن المرآة الأرتوقية التى أمكن إرجاعها إلى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى والموجودة فى مجموعة أوتينغين – والرستين، سواء من ناحية الزخرفة، أو من ناحية تاريخ الصنع؛ فإنها كبيرة الشبه بالمرآتين الأخريين المزخرفتين بإشارات البروج والقريبتين منها تاريخيا (المرآة المؤرخة فى ١٢٧٦م = ٦٧٥هـ والموجودة فى مجموعة هراري، والمرآة المزخرفة بترصيع ذهبى والموجودة فى متحف آلبرت وفيكتوريا) وهى جميعا تعود إلى جنوب شرق الأناضول، ولكن المرآة المؤرخة فى ١١٥٣م = ٥٤٨هـ والموجودة ضمن مجموعة هرارى أيضا والمزخرفة برموز الكواكب السبعة هى والمرآة ذات المقبض والكبيرة الشبه بها والموجودة فى المتحف البريطاني، يمكن تحديد أو تعيين أماكن صنعهما بشكل قاطع.

****

من بين الأعمال المعدنية التى تعود إلى العصر السلچوقى ومزخرفة برسوم بارزة تمت بأسلوب الطرق، توجد مطارق أبواب برونزية يمكن إرجاعها إلى جنوب شرق الأناضول؛ ومنها مطرقة تخص باب "اولو جامع"

الجامع الكبير فى جزرة "Cizre" موجودة ضمن مجموعة داويد كوبنهاج: (رسم صورة ١٧٣)(٧١٨).



صـــورة ١٧٣

وفوق الباب الرئيس ذى المصراعين الخاص باولو جامع جزرة والمؤرخ ببدايات القرن الثالث عشر، توجد مطرقتان توأمتان(٧١٩) إحداهما كما يعتقد هى تلك التحفة، ووفقا للمعلومات التى حصلنا عليها من قائمقامية جزرة فإنها قد سرقت من باب اولو جامع جزره فى شهر نوفمبر سنة ١٩٦٩م = ١٣٨٩هـ وأنها قد أخرجت إلى خـــارج البلاد فيما بعد. ففى المكان الذى تثبت فيه المطرقة فى الباب، تحطمت القطعة التى على هيئة رأس أسد والتى استقرت بين تنينين عند محاولة نزع المطرقة، وبقيت فوق الباب.

---

(718) انظر: Davids Samling, p. 69, Kat. no. 38/ 1973.

(719) عن المطارق ذات التنين والتى ترجع إلى باب الرئيس لجامع جزرة الكبير؛ انظر: Önder, M. "Selçuklu Ejderi", Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, no. VIII - 287, (1966), ص. 2-4; Öney, G. "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejgürleri", op. cit., p. 178 - 179, صورة 17.

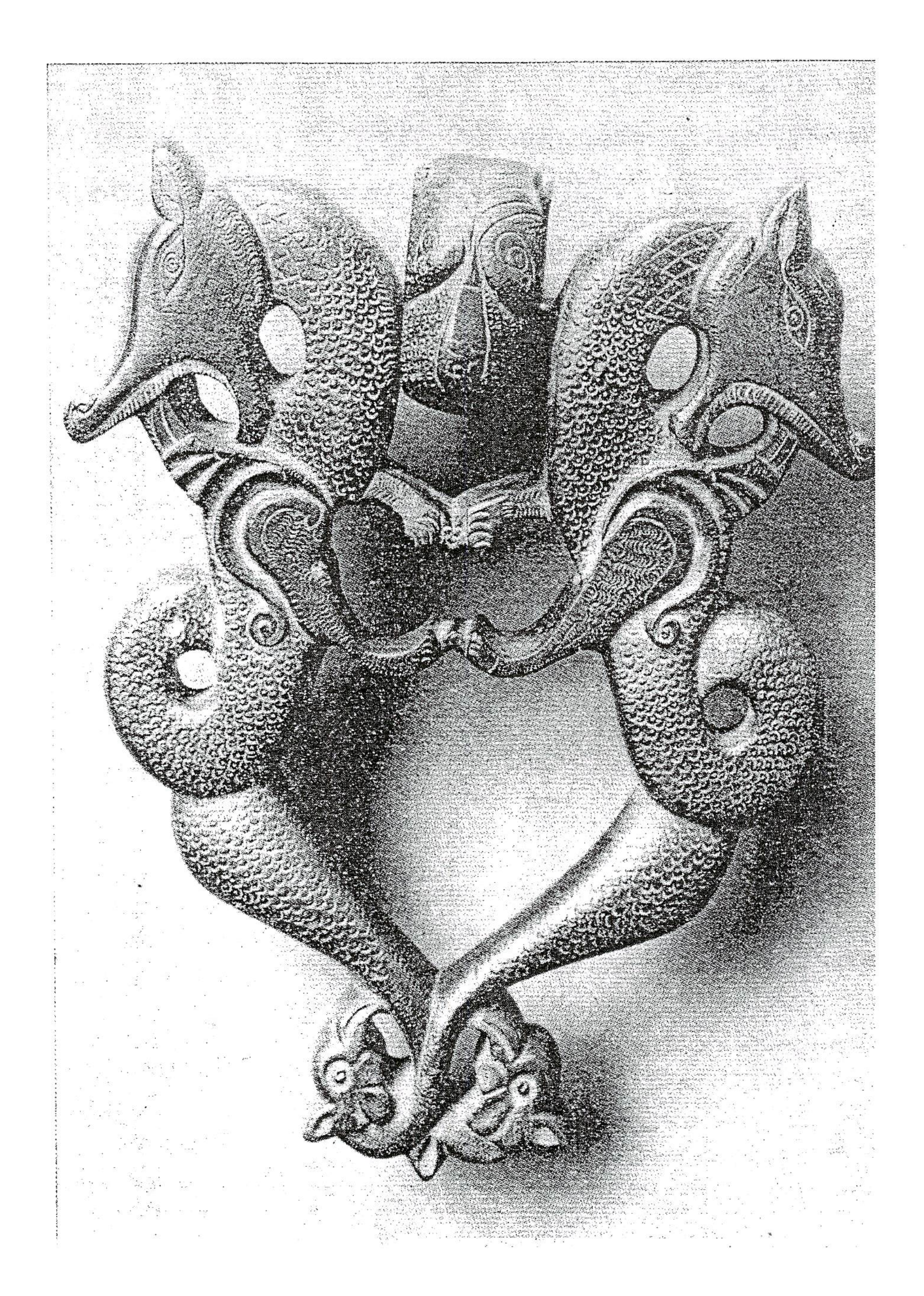
أما المطرقة الثانية والتى ظلت فى مكانها تماما والمكونة من رأس أسد وشجاعين أى ثعبانين ومثبتة فوق المصراع الثانى من الباب فإنها لم تتعرض لمثل مصير توأمها، ولذا فبناء على قرار من قائمقامية جزرة ودار الإفتاء بها، فقد نزعت من مكانها، ثم وضعت أولا فى متحف ماردين ثم نقلت إلى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول (وسوف نتناول المطرقة الثانية السليمة والتى ترجع إلى اولو جامع جزرة فى القسم الخاص بتعريف النماذج الموجودة فى متاحف تركية).

إن ثعابين المطرقة الناقصة للقطعة التى على شكل رأس أسد والموجودة ضمن مجموعة داويد كوبنهاج هى مخلوقات ذات عيون لوزية، وأذناب حادة ومجنحة. وقد صورت وكأنها تعض أذنابها. إن أجساد هذه الثعابين التى يبلغ طولها ٢٧,٥سم مغطاة برسوم حشف جلد الثعبان وتتكون من شكل حلزونى كبير وترتبط أطراف أذنابها ببعضها وتنتهى برءوس عقبان.

وهناك مطرقة ثالثة تنسب إلى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى أيضا، وتشبه إلى حد التطابق مقبضى اولو جامع فى جزرة، ولهذا فهى ترجع إلى المنطقة نفسها، وهى معروضة فى متحف الدولة فى برلين الغربية (صورة ١٧٤)[٧٢٠].

---

(720) انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 160 و 162; Glück-Diez. op. cit., abb. 450; Grube, E. J., The World of Islam, ص. 80, fig. 46; Kühnel, E. Kleinkunst. p. 166, fig. 130; Museum für Islamische Kunst Berlin, Kat. no. 14.



صـــــورة ١٧٤

لقد أشرنا آنفا إلى أن الثعابين التى نصادفها كثيرا فى زخرفة الأعمال السلچوقية كانت تحمل مفاهيم رمزية، وأنها كانت ترمز مع العناصر الأخرى المستخدمة معها إلى النماء والبركة أو إلى الصراع مع الظلمة والشر. وأوضحنا كذلك أنها كانت أحيانا تمثل كوكب الجوزاء (انظر حاشية ٣٧٣). وبصفة عامة فإننا نصادف بكثرة أشكال الثعابين التى التفت حول بعضها على الكثير من الخامات المختلفة، وبخاصة على أعمال الأناضول وشمال سوريا وما بين النهرين والتى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر. فهى موجودة مثلا على أبواب القلاع والخانات وفى زخرفة الجسور والاستراحات = "كروانسرايات"[٧٢١]. وأحيانا كانت تستخدم الثعابين منفردة فى زخرفة الأعمال التى تعود إلى العصر السلچوقي، وأحيانا مع الأسود، أو العقبان المزدوجة الرؤوس، أو الثيران، أو مع شخوص بشرية. ونراها أحيانا وقد رسمت مع موتيف شجرة الحياة. فى عالم الهياكل والشخوص السلچوقية المختلطة إلى حد بعيد، ليس بالإمكان القطع بأسباب استخدام الهياكل الحيوانية المختلفة؛ ولكن من الممكن التخمين أن أشكال الشخوص التنينية

---

(721) عن الأعمال المعارية السورية وبلاد ما بين الرافدين التى استخدمت هياكل تنينات مزدوجة، وترجع إلى العصر السلچوقي؛

Aslanapa, O. Türk Sanatı, vol. I, p. 99, صورة 155 و p. 100, صورة 156 و p. 111-112; Berchem-Strzygowski. op. cit., p. 83, fig 31 و p. 84, fig. 32; Migeon, G. Manuel, p. 666, fig. 93. Çifteejder jigürlerinin kullanıldığı Anadolu yapıları için bak: İnal, G. Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki Yeri", op. cit., صور 1-2, 6, 11-13, 22-23, 31; Öney, G. "Anadolu Selçuk Sanatında Fjder Figürleri", op. cit., صور 1-13 و 22-23.

التى تحتل أماكنها على الأعمال المهمة كالجسور والخانات والاستراحات وأبواب القلاع، تحمل مفاهيم حماية أو حراسة، أو أنها قد استخدمت كطلسم أو لمنع الحسد.

إن ثعابين المطارق التى تخص جامع جزرة الكبير، والمقبض = المطرقة المشابهة والموجودة فى متحف الدولة ببرلين الغربية، قد صورت = رسمت مع رأس الأسد. والأسد الذى هـو معـروف بأنه رمز "الشـمس" أو "الضياء" يحمل معنى أو مبدأ يخالف شخوص الثعبان الذى يرسم مع هياكل العقاب أو أبو الهول كمثال لذلك؛ فمن المعتقد أن تصويرها مع القمر يمثل الظلمة(٧٢٢). وأن التنينين المنتهية أذنابهما برءوس العقاب، على المطارق الأرتوقية ربما قد استخدما كرمز "للشمس" و"القمر" أو "الضياء" و"الظلمة". وهذا محتمل جدا. هذه التكوينة إلى جانب كونها ترمز إلى الضياء، فإننا نعتقد أيضا، أنها قد استخدمت بمفهوم الحراسة والحماية.

إن تكوينة "التنينين وفى وسطهما رأس الأسد" التى نراها على مطرقتى جامع جزرة الكبير، لها شبيه يمكن أن يكون متطابقا معهما، وهى تكوينة تعود إلى عصر الملك ناصر الدين محمود (١٢٠٠ - ١٢٢٢م = ٥٩٧ - ٦١٩هـ) الأرتوقي. ففى المخطوطة المسماة "Otomata" لـ "الجزارى = El-Cezarî والمعروف أنها كتبت فى ديار بكر سنة ١٢٠٦، نراها فيما بين المنمنمات التى تصور الآلات الميكانيكية(٧٢٣). فوجود تكوينة زخرفية مكونة من "زوج من الثعابين ورأس الأسد" فيما بين منمنمات مخطوطة كتبت فى

---

(722) انظر: Öney, G. "Ejder Figüeleri", op. cit., p. 179, 187, 190.

(723) إن الميناتور الذى يصور المطرقة التنينية، موجود فى الصفحة (169 a) ومن المخطوطة رقم A 3472 والموجودة فى متحف سراى طوپ قابى. وإننى أتقدم بالشكر إلى أ.د. إينال الذى قدم إلى هذه المعلومة.

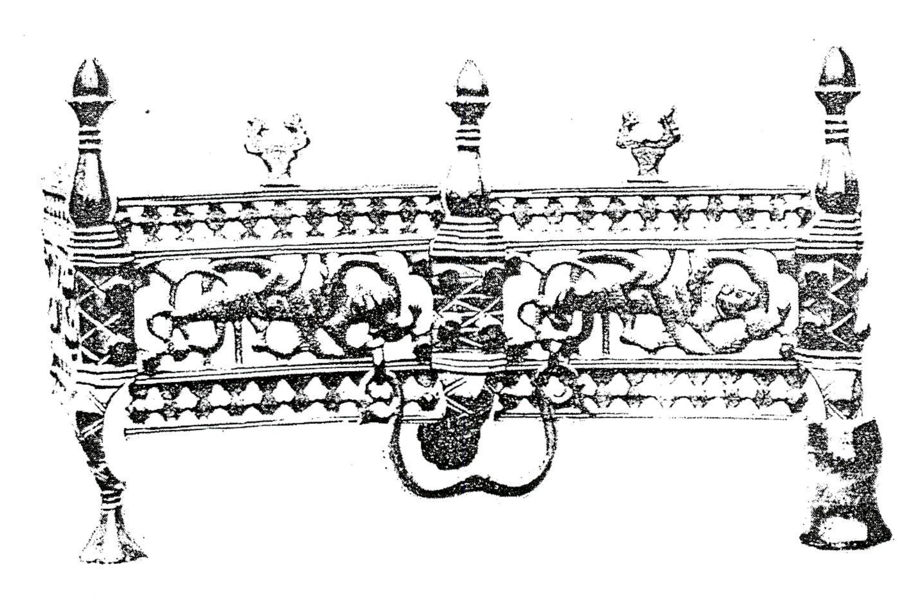
ديار بكر فى أوائل القرن الثالث عشر تؤكد تأريخ المطارق البرونزية التى ترجع إلى منطقة الأرتوقيين والتى استخدمت نفس التكوينة فى بدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجرى أيضا.

* * * * *

كما يوجد هاونات ودراهم فيما بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر السلچوقى ومشغولة برسوم بارزة تمت بأسلوب الصب، ولكنها لما كانت تخلو من أية كتابات، أو لا يمكن استخلاص أى معلومات من كتاباتها، فمن هنا يصبح من الصعب القطع بأن هذه الدراهم والهاونات السلچوقية ترجع إلى إيران أو إلى ما بين النهرين أو أنها ترجع إلى الأناضول. ولما كانت النماذج التى وصلت إلينا كانت من الأناضول بخاصة، فإن احتمال صب هذه الهاونات وضرب هذه الدراهم فى ورش الأناضول هو احتمال كبير للغاية.. ولهذا السبب، فإننا سوف نتناول الدراهم، والهاونات التى ترجع إلى العصر السلچوقى والموجودة ضمن المجموعات التركية فى القسم الذى سنعرف فيه بالآثار الموجودة فى المتاحف التركية.

الآثار المشغولة بتقنيـــة التخريم والمصـــنعة بأسلوب الصـــهر والصب:

من بين الأعمال المعدنية السلچوقية والتى أمكن إرجاعها إلى الأناضول والتى صنعت بأسلوب الصهر والصب وزخرفت بتقنية التخريم يوجد موقد وقطع مواقد. هذه النماذج المشغولة بتكوينات التنين، هى مثل المطارق ذات التنين والتى ترجع إلى المنطقة الأرتوقية، قد صنعت فى الغالب فى ورش فى جنوب شرق الأناضول.



صـــورة ١٧٥

والجدران الجانبية (صورة ١٧٥)(٧٢٤). للموقد البرونزى الذى يأخذ شكل مربع قائم والموجود فى مجموعـــة هرارى بالقاهـــرة، مكونـــة من لوحات. ويوجد على هذه اللوحـــات تكوينات زخرفية بتقنية التخريم، عبارة عن شجاع يصارع أسدا، وعلى الزوايا العلوية لهذه اللوحة التى ثبتت بالأقسام الصلدة بمسامير ضخمة والتى تم صبها كقطع منفصلة، ترى هياكل الشجاع وهى تقف متواجهة. إن التكوينات الزخرفية المكونة من ثعبانين والتى ترسم أحيانا متحدة مع هياكل أخرى، أحيانا منفردة، والتى تتماسك مع بعضها فى الأجزاء التى تخص الجسد، وكما سبق وأن أوضحنا – نصادفها

---

(724) انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1379 B. R. هذا الأثر الذى أرجعه هرارى إلى إيران فى القرن ١٤، فى اعتقادى أنه نموذج يرجع إلى جنوب شرق الأناضول، وأغلب الظن إلى القرن ١٣ الميلادى أى ٧ الهجري.

على الكثير من الخامات فى العصر السلچوقى وبخاصة فيما بين النهرين وشمال سوريا والأناضول (انظر حاشية ٧٢١). إن تكوينة زوج الثعابين، والتى أخذت مكانها فوق السكة الخاصة بملك حصن كيفا الأرتوقى فخر الدين قره أرسلان (١١٤٤ – ١١٧٥م = ٥٣٩ – ٥٧١هـ)[٧٢٥]؛ يعتقد أنها كانت تستخدم كشعار لقره أرسلان[٧٢٦]. إن التكوينة الزخرفية المكونة من شجاعين تتشابك الأجزاء السفلية من بدنيهما، واللذين يقفان متواجهين، وهى التكوينة التى تزخرف الحافة العلوية للموقد الموجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة، يوجد شبية لها فوق شاهد قبر موجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، والذى يرجع إلى طوران شاه (١٢٣٧ – ١٢٥٠م = ٦٣٥ – ٦٤٨هـ) أحد الأمراء الأيوبيين الذين حكموا حصن كيفا بعد الأرتوقيين[٧٢٧].

كما توجد لوحتان أخريان تشبهان إلى حد التطابق اللوحات التى زخرفت بتكوينة مصارعة التنين والأسد، والتى يعتقد أنها متعلقة برمزية الشمس/ والقمر على موقد مجموعة هرارى؛ إحداهما فى متحف غرنوبل "Grenoble" (صورة ١٧٦ أ) [٧٢٨]. والثانية موجودة فى صالة عرض فنون بالتيمور والترس "Baltımore Walters Art Gallery" (صورة

---

(725) انظر: Lane-Poole, s. op. cit., vol. III, p. 123, PL. VII, no. 329.

(726) Diez, E. Aslanapa, D. Türk Sanatı, İstanbul, 1955, p. 254-265.

(727) عن زوج التنين الذى نراه فى زخرفة ضريح أمير أرضروم؛ انظر:

Öney, G. "Ejder Figürleri", op. cit., p. 181, صورة 23.

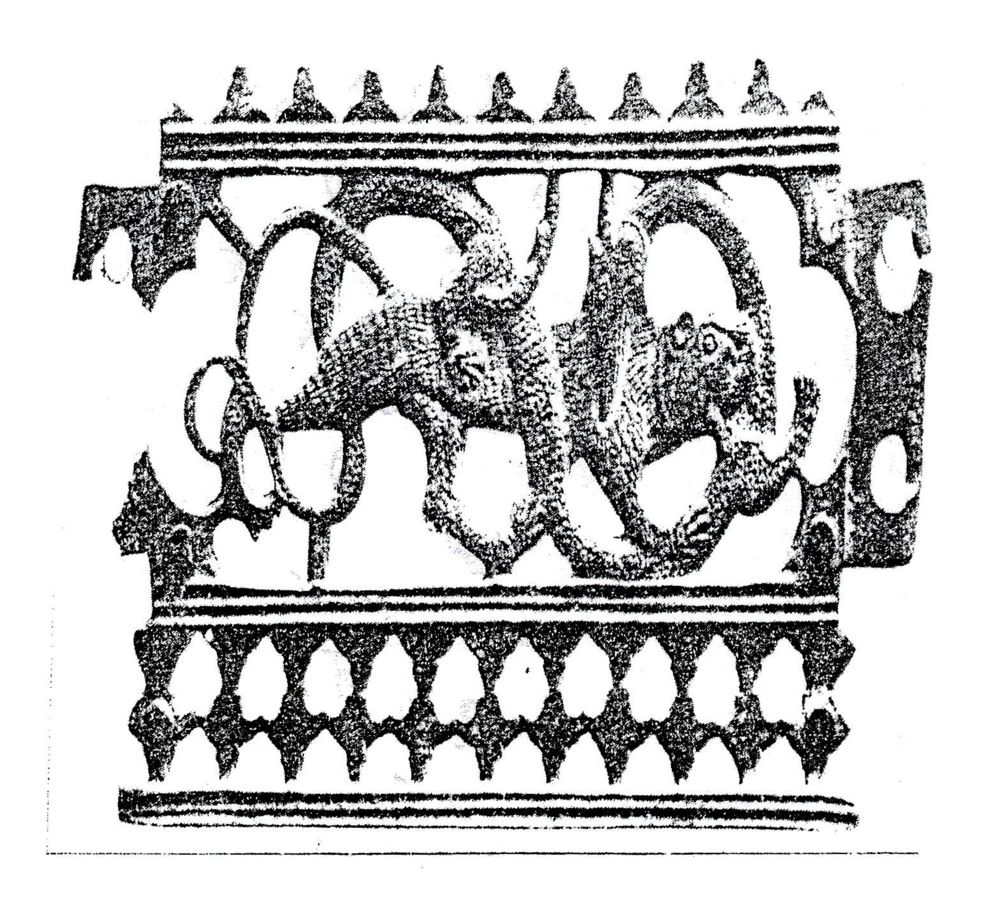
وعن شاهد القبر الموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة؛ انظر: Berchem-Strzygowski. op. cit., p. 84, fig. 34; Migeon, G. Manuel. vol. I, p. 265, fig. 92.

(728) انظر: Migeon, G. Manuel, vol. I, p. 373, fig. 181.

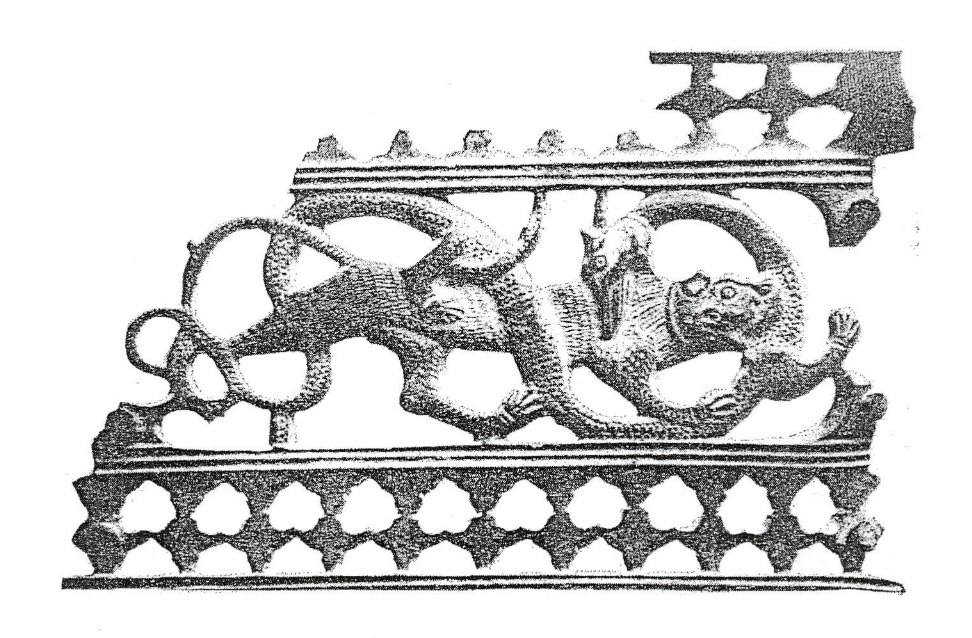
١٧٦ ب)[٧٢٩]. وقد أرجع "ميغوين" "Migeon" النموذج الموجود فى غرنوبل إلى المنطقة الأرتوقية. إن المواقد المشغولة بتكوينات "مصارعة التنين والأسد" و"زوج التنين اللذان يقفان وجها لوجه" أعتقد أنها نماذج ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣م أى ٧هـ، وأنها أى تلك الأشكال كانت رائجة فى جنوب شرق الأناضول. إن رسوم حشف الثعبان التى تغطى أبدان الشجعان التى تزخرف المواقد، وآذانها المدببة ورءوسها ذات العيون اللوزية لتظهر تشابها كبيرا مع رسوم الشجعان الموجودة فوق المطارق الخاصة بجامع جزرة الكبير. هذا التشابه يؤيد الاقتناع القائل بأن المواقد البرونزية يمكن إرجاعها إلى المنطقة الأرتوقية.

---

(729) انظر: Graber, O. Persian Art, Kat. no. 60.



صـــورة ١٧٦ a



صـــورة ١٧٦ b

الآثار المصــنوعة بتقنية الطــرق أو الصب والمشغولة بأسلوب التكفيت:

أوضحنا خلال تناولنا للآثار المشغولة بأسلوب التكفيت ببلاد ما بين النهرين وسوريا، أن الإبريق المؤرخ بسنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـــ والذى يحمل توقيع الأسطى الموصلى الذكى (انظر صورة ١٣٦، وحاشية "٦١٢") والشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢هـــ والذى يحمل توقيع غلام هذا الأسطى والذى يسمى "أبو بكر بن الحاجى جالداق (انظر صورة ١٣٧ وحاشية ٦١٦) وإبريق آخر مؤرخ بسنة ١٢٢٦م = ٦٢٣هـــ (انظر صورة

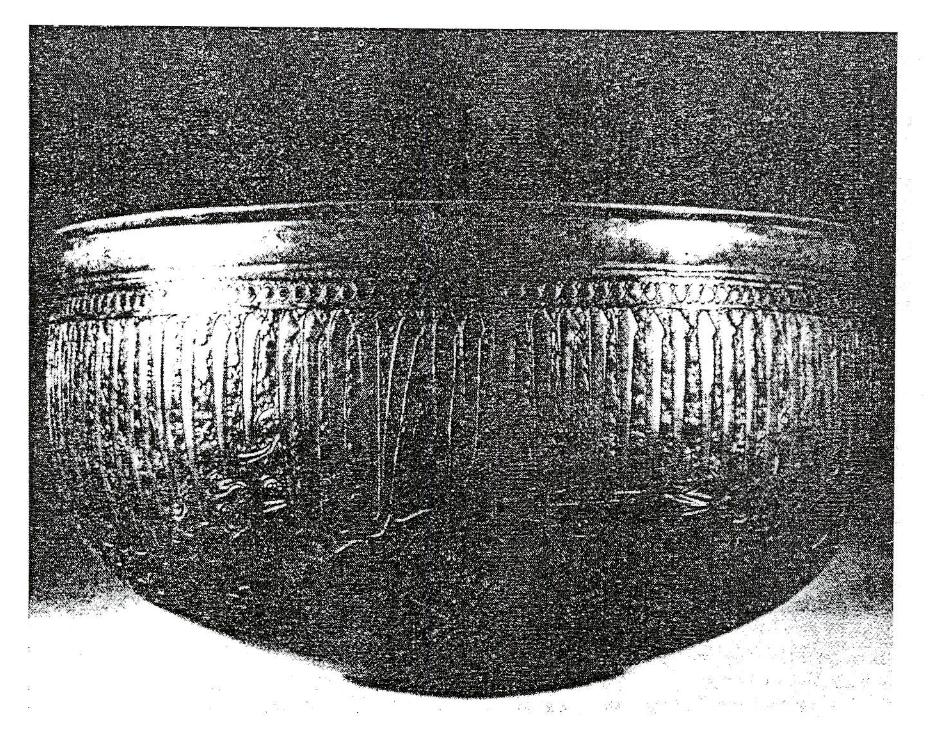
١٣٨ وحاشية ٦٢١) أنها آثار من الراجح أنها قد صنعت من أجل الملك المسعود مودود (١٢٢٢ – ١٢٣١م = ٦١٩ – ٦٢٩هـ) الأرتوقى فى ديار بكر. (انظر حاشية ٦١٨، ٦١٩). وقد أرجـع "د. س. رايس" D. S. Rice تلك الآثار المرصعة إلى "طشتخانة المسعود" وأن الشمعدان المؤرخ بسنة ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ (حسب قيده)، والأباريق المصنعة فى سنة ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ، ١٢٢٦م = ٦٢٣هـ والتى صنع أحدها قبل الشمعدان بسنتين، والآخر بعد سنة، قد صنعت كلها فى ديار بكر. وأن هذه القطع الثلاث يمكن تصنيفها بأنها أعمال أرتوقية حسب زعمه[٧٣٠]. ولكن فى اعتقادى أن هذه الأعمال التى صنعت على يد صناع موصليين يجدر تصنيفها على أنها "نماذج تعود إلى بلاد ما بين النهرين = ميزوبوطاميه".

وعدا هذه النماذج الثلاثة التى ذكرناها سابقا والتى تحمل توقيعات الصناع الموصليين، والتى يظن أنها صنعت فى منطقة الأرتوقيين، فإن أعداد النماذج التى يمكن إرجاعها إلى الأناضول من بين الأعمال المعدنية الخاصة بالعصر السلجوقى المشغولة بأسلوب الترصيع تعتبر قليلة جدا. ومن الأعمال المشغولة بأسلوب الترصيع والتى صنع بعضها بتقنية الصب وبعضها الآخر بتقنية الطرق، يوجد على واحد منها فقط معلومات يمكن أن تلقى الضوء على المنطقة التى صنعت فيها هذه التحفة؛ فكتابة هذا العمل تذكر اسم ملك ماردين الأرتوقى قره أرسلان بن الغـازى (١٢٦١ – ١٢٩٣م = ٦٦٠ – ٦٩٣هـ)، وهذه التحفة عبارة عن طاس من النحاس الأصفر وصنع بأسلوب الطرق. هذا الطاس النحاسى المعروف أنه يعود إلى مجموعة قصتلانى

---

[730] انظر: Rice, D. S. "Inlaid Brasses...", op. cit., p. 320.

"Castellani"(٧٣١) التى كانت فى روما فى وقت ما. وطبقا لما أوضحه "ملكيان چيروانى" = "Melikian chirvani" فإن هذا الطاس يوجد حاليا ضمن مجموعة خاصة فى باريس لعائلة لا تود أن تصرح باسمه فى الوقت الراهن (صورة ١٧٧)(٧٣٢).



صـــــورة ١٧٧

وعلى السطح الخارجى للطاس الدائرى والذى يبلغ قطره ٣٠,٢ ×

---

(731) انظر: Lanci, M. op. cit., vol. II, p. 163.

(732) انظر: Melikian-Chirvani, A. S. "Le Bassin du Sultan Qara Arslan ibn il-Gazi", Revue des Etudes Islamique, 36-2, (1968), p. 263 - 268, Pl. XI-XII.

١٢,٥سم وصنع باسم قره أرسلان بن الغازي؛ يوجد شريط عريض من الكتابة التى خطت بخط النسخ، واستقرت حبات الخرز داخل العقد الموجودة على الحافة العلوية للشريط، لتزدان بشريط مفتول ومبروم. وقد رصعت أطراف الكتابة المكتوبة بخط النسخ والنخيل النصفى الموجودة على أطراف الأفرع المكتوبة التى تزخرف أرضية الكتابة، والبراعم التى على هيئة البقلاوة رصعت كلها بورق الذهب والفضة.

وطبقا لما ذهب إليه "مليكيان چيروانى" ففى داخل الطاس فى الوسط تماما توجد وردية (روزيت Rozet) ضخمة تشبه أقحوانا ذا ثمانى ورقات. وعلى أطراف هذه الوردية الزهرية اصطفت أشرطة متوافقة زخرفت من داخلها بصفوف من الخرز وموتيڤات نباتية. وآخر شريط على السطح الخارجى تكون من فسائل زهرة اللوتس وقد صفت على شكل أشعة مثل أشعة الشمس.

هذه الطاسة التى زخرفت بتكوينة جمالية يتضح أنها ترمز إلى الشمس من الداخل، وخارجها بشريط من الكتابة، هى واحدة من النماذج النادرة التى لم تستخدم الشخوص البشرية أو الحيوانية فى زخرفتها فيما بين الآثار المعدنية السلچوقية والتى طبقت تقنية التكفيت.

وطبقا لما أوضحه ملكيان چيروانى، فعلى حافة فوهة الطاس الذى يحمل اسم قره أرسلان بن الغازى توجـد كتابتان؛ إحداهما كتابة قيد أى سجل يقال إنها تمت بأمر الملك داود ابن الملك الصالح" وعلى الكتابة الأخرى قيد يسجل "أنها قد تمت بأمر الملك مجد الدين عيسى ابن الملك المظفر". إن الملك الصالح الذى يظهر اسمه فى الكتابة الأولى هو "الملك

الصالح محمود" تولى العرش عام ١٣٦٧م = ٧٦٩هـ ولكنه حكم لمدة عام واحد. أما الملك نجم الدين عيسى الذى يذكر اسمه فى الكتابة الثانية، فقد ساد حكمه فيما بين عامى ١٣٧٦ و ١٤٠٦م ٧٧٨ و ٨٠٩هـ وهكذا يتضح أن إحدى الكتابات التى على الطاس الخاص بقره أرسلان بن الغازى كُتبت عام ١٣٦٧ والكتابة الأخرى كُتبت فى نهايات القرن الرابع عشر الميلادى أى الثامن الهجري.

أمر الملوك الأرتوقيون الذين ساد حكمهم فى النصف الثانى من القرن ١٤م أى ٨هـ بكتابة أسمائهم فوق أثر صُنع باسم جدهم الكبير قرة أرسلان بن الغازى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن ١٣م أى ٧هـ، يعنى أنهم أرادوا إظهار كما لو كان الطاس قد صنع لهم، وفى هذا إشارة إلى أن آخر الملوك الأرتوقيين فى ماردين لم يكونوا فى وضع مادى يجعلهم يطلبون تُحفاً جديدة.

* * * * *

مِن بين الآثار المَعْدنية المُرْتَبِطَة بالمدرسة الموصلية والمنقوشة بتقنية الترصيع، والتى استُخدم فى نقشـها هياكل "عُقَاب بجسد واحد ورأسين". ويوجد شمعدان أيضاً يُعتقد أنه نموذج يرجع إلى الأناضول. إن الشمعدان البرونزى المُزَخْرف بتكفيتات فضية فوقه، والذى تم بتقنية الصَّب، والموجود فى متحف الدولة فى برلين الغربية ضمن مجموعة صارى "Sarre" عُنُقَه ورأسَه ناقصان. (صورة ١٧٨) [٧٣٣]. إن قطر قاعدة الشمعدان ٢٩سم وارتفاع قسم البدن ٢٠سم، البدن تم تقسيمه إلى تسع زوايا

---

[733] انظر: Sarre, F. Erzeugnisse Islamischer Kunst, Teil I: Metall, p. 13-14, abb. 12, nr. 20. (Env. no. J. 3571).

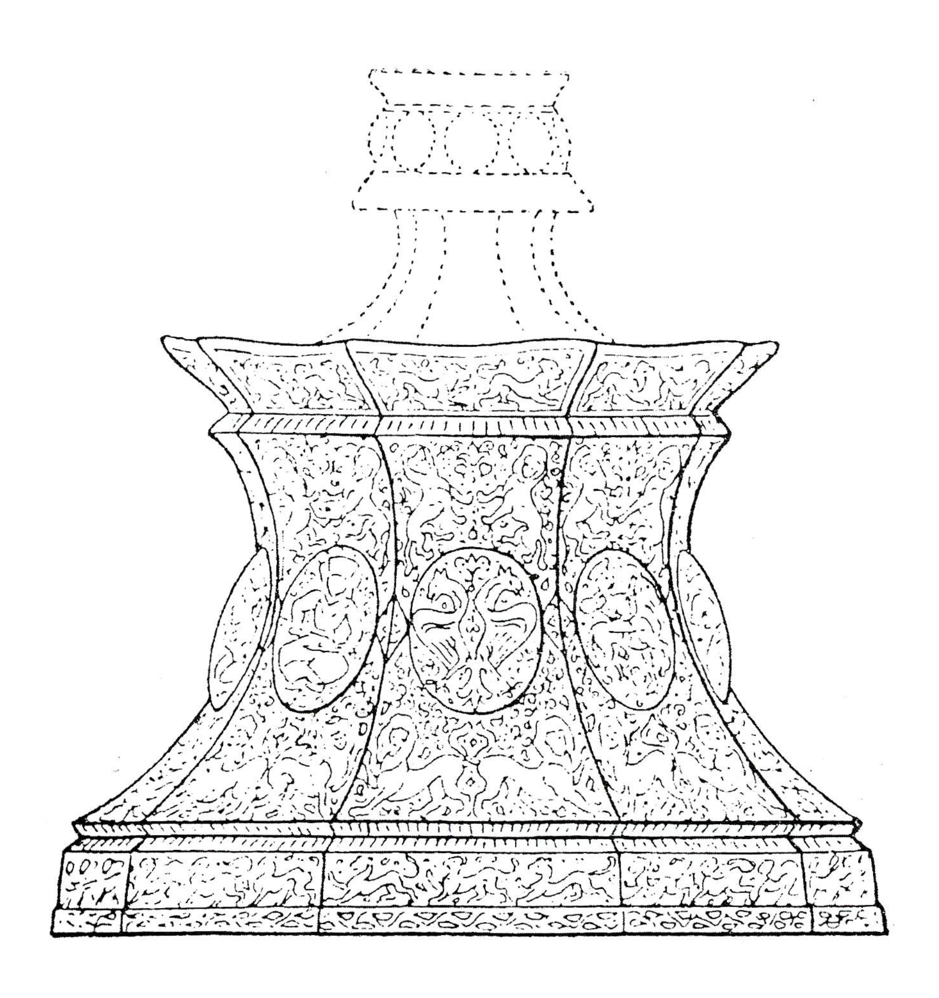
مقعرة بأضلاع رقيقة متجهة من أعلى إلى أسفل، وفى وسط كل زاوية، وفى الأماكن التى تكون قسم الوسط، تم ترقيع البدن، وتثبيت ميداليون محدبة فى كل واحدة، داخل هذه الميداليونات المحدبة قد تم تصوير مشاهد صيد ومشاهد العرش وهيكل عقاب بجسد واحد ومزدوج الرأس. والقسم الباقى خارج الميداليونات، وعلى الأجزاء التى تم تغطيتها بالموتيفات النباتية، فمن أعلى؛ نرى سفنكسين وقد وقفا متقابلين. ومن أسفل؛ نرى تكوينات من سفنكسين أيضا، وقد أدارا ظهرهما لبعضهما، وعلى الحافة العلوية والسفلية للشمعدان، نرى أفاريز مكونة من هياكل حيوانية تطارد بعضها والحيوانات التى بداخل الشريط الأعلى تركض من اليسار إلى اليمين، بينما تلك التى ترى فى الإفريز الأسفل تركض من اليمين إلى اليسار.

والجدران الجانبية (صورة ١٧٥)[٧٣٤] للموقد البرونزى الذى يأخذ شكل مربع قائم والموجود فى مجموعة هرارى بالقاهرة، مكونة من لوحات.

وقد أرجع صارى "Sarre" الشمعدان الذى استخدم فى زخرفته العقاب المزدوج الرأس إلى شمال ما بين النهرين فى النصف الأول من القرن ١٣م أى ٧هـ. (وفى اعتقادى أنه عندما قال "شمال ما بين النهرين" كان يقصد المنطقة الأرتوقية). فنحن نظن أن هذه التحفة ترجع إلى تاريخ متأخر بعض الشيء؛ إلى أواسط القرن الثالث عشر أو إلى الربع الثالث منه.

---

(734) انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1379 B. R. هذا الأثر الذى أرجعه هرارى إلى إيران فى القرن ١٤، فى اعتقادى أنه نموذج يرجع إلى جنوب شرق الأناضول، وأغلب الظن إلى القرن ١٣ الميلادى أى ٧ الهجري.



صـــورة ١٧٨

وهناك شمعدان آخر موجود(٧٣٥) فى متحف ألبرت وفيكتوريا فى لندن، وهو شمعدان برونزى مزخرف بأسلوب التكفيت، وتم صنعه بتقنية الصب ويشبه إلى حد كبير من ناحية الشكل ذلك الشمعدان الموجود فى

(735) Env. no. 333-1892 olan şamdan.

مجموعة صارى، ولكنه يحتوى على اثنتى عشرة حافة بدلا من تسع. هذه التحفة المعدنية التى نخمن أنها ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، فمن الممكن أيضا أن تعود إلى جنوب شرق الأناضول.

* * * * *

عند تعريفنا بالمرايا السلجوقية المزخرفة بإشارات البروج، كنا قد قلنا إن بعض هذه المرايا طبق على إحداها الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا، تقنية التكفيت جنبا إلى جنب مع الزخارف البارزة (انظر حاشية ٤٩٢) وقلنا معظم المرايا المزخرفة برموز البروج، والتى نرى أنها ترجع إلى منطقة الأرتوقيين مثلما ترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر "أو نصفه الثاني" فإنه يمكننا أن ندلف بهذه التحفة أيضا إلى قائمة الأعمال السلجوقية الأناضولية المنقوشة بطرز التكفيت وتقنيته.

(من بين الأعمال المعدنية التى ترجع إلى العصر السلچوقى والمنقوشة بتقنية التكفيت، والتى نعتقد أنها تعود إلى جنوب شرق الأناضول يوجد نموذجان آخران موجودان فى تركيا، وسوف ندرسهما فى القسم الذى سنعرف فيه بالآثار السلچوقية الأناضولية الموجودة ضمن مجموعات تركيا..).

الخصائص المميزة للأعمال المعـدنية المصنعة فى الأناضـول خلال العصر السلچوقي:

قليله هو عدد الأعمال المعدنية لسلاچقة الأناضول التى وصلت حتى يومنا؛ بالقياس إلى نماذج إيران وما بين النهرين وسوريا. وإذا كان هناك

نموذج واحد فقط[٧٣٦] من الأعمال التى يمكن إرجاعها إلى الأناضول؛ لأن عليه تاريخ الصنع ومكان الصنع "مدينة قونية"، فإن هناك ثلاث قطع[٧٣٧] تحمل أسماء الملوك الأرتوقيين. ويمكن إرجاعها إلى ورش جنوب شرق الأناضول، وإلى التواريخ التى ساد فيها حكم الملوك الذين مرت أسماؤهم. وبالإضافة إلى هذه النماذج الأربعة يمكن تصنيف المطارق ذات التنين والتى تخص باب جامع جزرة الكبير على أنها أعمال أرتوقية أيضا.

وأما الآثار الأخرى التى نسبناها إلى سلاچقة الأناضول، والتى يفهم من كتاباتها أنها صنعت فى الأناضول، فإن التحف الخمس التى ذكرناها آنفا، هى قطع فنية تتشابه تشابها كبيرا فيما بينها من ناحية أشكالها وتقنيتها أو من زاوية الزخرفة أيضا.

ومع أن أعداد الأعمال الفنية المعدنية التى يمكن نسبتها إلى الأناضول بشكل قاطع قليلة، فإن كل نموذج منها يظهر نوعا من التفوق فى

---

(736) (انظر حاشية رقم ٦٦٩) للقنديل الذى يوجد فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة حيث توضح كتابته أنه قد صنع فى قونية فى عام ٨٠/ ١٢٨١م.

(737) (انظر حاشية ٦٨٦ عن الطاس المزخرف بتقنية المينا، والذى يذكر اسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود (١١٤٤ - ١١١٤) ملك حصن كيفا فى كتابتها، والموجود فى متحف فرديناندوم إنسبروك. و(الحاشية نور الدين رقم ٧١٥) عن المرآة التى تذكر فى كتابتها اسم نور الدين أرتوق شاه من أرتوقيى خربوط والموجودة فى أوتينغين ژالرستيان. و(حاشية رقم ٧٣٢ عن الطاس البرونزى المزخرف بتقنية التكفيت والذى يذكر فى كتاباته ملك ماردين الأرتوقى قرة أرسلان بن الغازى (١٢٦١- ١٢٩٣) وهو موجود فى مجموعة خاصة فى باريس).

طريقة التصنيع وأنواع الآنية، وتشكلها وخاماتها وطرز الزخرفة فهى تواجهنا بتنوع كبير فى كل ذلك. ومن بينها، ذلك القنديل الذى تبين كتابته أنه صنع فى قونية ١٢٨٠ / ١٢٨١، فقد صنع بتقنية الطرق، وكانت زخرفته بأسلوب التخريم جنبا إلى جنب مع الربپوزيه Repousse = أى الحفر البارز، كما أنه طبق تقنيات التذهيب. ومن الأعمال التى تحمل اسم الملوك الأرتوقيين، الطاس الموجود فى متحف فردينا ندوم إنسبروك والمؤرخ بالنصف الأول من القرن الثانى عشر، والمرآة الموجودة ضمن مجموعة اوتينغن – واللرستين والمؤرخة بأواسط القرن ١٣ والمزخرفة بأسلوب المينا، أما الطاس الموجود ضمن محتويات مجموعة خاصة فى باريس والمؤرخ بالنصف الثانى من القرن الثالث عشر والمشغول برسوم بارزة تم الحصول عليها بالصب، فقد زخرفت بتقنية التكفيت. وكذلك فإن المطارق الخاصة بباب جامع جزرة الكبير المزدانة بالثعابين، والذى تم صنعها بالصب، شغلت عليها تفاصيل بتقنية الحفر.

إن القنديل المصنوع فى قونية والخاص بالأناضول تحديدا، هو والمرآة التى يذكر عليها اسم الشاه نور الدين أرتوق الذى حكم خربوط، والمطارق الخاصة بباب جامع جزرة الكبير كلها من معدن البرونز، أما الطاس المزخرف بالمينا والذى يحمل اسم الملك ركن الدين داود أرتوق حصن كيفا فهى من النحاس. وكذلك الطاس الذى يحمل اسم ملك ماردين الأرتوقى قرة أرسلان بن الغازى فقد صنعت من النحاس الأصفر أى الشبه. وقد استخدم على الطاس الأخير ورق الذهب والفضة أيضا كترصيع فى زخرفة هذه التحفة.

أما مجموعة الآثار المعدنية الثانية، فمع أنها لا تحمل أية معلومات فإنها لما كانت تظهر تقاربا كبيرا مع الأعمال التى يعتقد أنها من أعمال الأناضول من ناحية الشكل والتقنية والزخرفة اعتمادا على كتاباتها، فإنه قد أمكن إرجاعها إلى ورش الأناضول، وهى تشكل مجموعة متنوعة كبيرة من ناحية الشكل والخامات والزخارف. وداخل نطاق هذه المجموعة الثانية، فإن نماذجها متعددة مثل توكات الأحزمة والقناديل، والفنارات والمواقد ولوحات زخرفة الخشب والهاونات والشمعدانات، وكانت هذه الأوانى تستخدم فى أغراض متعددة، وعلى أشكال متنوعة. هذه المجموعة فيها التوك فقط من الفضة، أما النماذج الأخرى فهى من البرونز أو من النحاس الأصفر، بعضها صنع بتقنية الصهر والصب، وبعضها الآخر صنع بتقنية الطرق. وهذه الأعمال الأناضولية زخرفت بأساليب متنوعة كالتخريم أو التذهيب أو الحفر الغائر أو الحفر البارز أو الترصيع والتكفيت. وبعض هذه النماذج استخدم أكثر من أسلوب فى زخرفته ونقشه. وفى هذا الصدد؛ فإن الأعمال المعدنية السلچوقية، التى استخدمت فى زخرفتها فى المقام الأول الموضوعات الأيقونوغرافية، ولهذا استخدم فى أكثرها زخرفة الترصيع فقط فيما بين النهرين وشمال سوريا، وهذا ما يفرق بين النوعين؛ أى أن الأعمال الأناضولية استخدمت أكثر من أسلوب زخرفى بينما استخدمت أعمال شمال سوريا وما بين النهرين التكفيت فقط. وهذا نفسه ما يجعلها مرتبطة بالأنواع الإيرانية التى يظهر فيها ثراء الشكل وأنواع الأوانى وأساليب الزخرفة.

وتبدو الآثار المعدنية السلچوقية الأناضولية أمامنا فى ثراء وتنوع ملحوظ فيما يخص موضوعات الزخرفة وموتيفاتها. فعلى النماذج الأناضولية

نرى مناظر العرش ومشاهد اللهو الملكى كما هو معتاد على النماذج السلچوقية الأخرى. كما نرى فى مشاهد الصيد التكوينات الزخرفية المكونة من حيوانات متقابلة أو متدابرة أو متصارعة، وكذا أشرطة الكتابة. كما يشاهد عليها الموتيفات التى تحمل التأثيرات البيزنطية مثل ذلك الطاس المزخرف بالمينا من الداخل والموجود فى إنسبروك (انظر صورة ١١٦ جـ) والمرآة الصغيرة التى ترجع إلى مجموعة هيرامانجك "Heeramaneck" (انظر صورة ١٦٧) فعليها مشهد "صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء"، والمرآة الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر صورة ١٦٨) نرى عليها مشهدا يذكر بالصعود إلى السماء ولكن فى هذه المرة بشخوص إنسان مع عقاب، وكذا تماثيل الشخوص النصفية الموجودة فوق المرآة التى صنعت باسم نور الدين الشـــاه الأرتوقى (انظر صورة ١٧١) فهذه كلها تحمل تأثيرا بيزنطيا قويا.

إننا نرى أن زخرفة الآثار المعدنية السلچوقية وخاصة المصنعة بأسلوب الصهر والصب، كانت معظمها - كما هو الحال فى الأعمال الأرتوقية - تستخدم الإشارات الفلكية فى تكويناتها الزخرفية وكانت الرموز الفلكية تصور بشكل مجموعات كما هو الحال فى أعمال سلاچقة إيران (انظر صورة ١٧١، ١٧٢) أو بشكل منفرد أحيانا كما هو الحال فى (صور ١٦٩ / ١٧٠). وأن الأعمال التى تحمل رموز "الشمس" و"القمر" كانت أكثر رواجا، وهذا مما يلفت النظر. ومن المشاهد المبهرة استخدام "شخوص الأسد والتنين" انظر مشاهد صور ١٧٣/ ١٧٤ ومناظر ١٧٥/ ١٧٦ أ / ١٧٦ ب/ كما نرى العقاب والهلال، كما هو الحال فى مشهد الصورة رقم ١٦٩ فهذه كلها مناظر ومشاهد ملفتة للنظر والانتباه.

وخلاصة هذه الخصائص والمميزات التى أعددناها وأوضحناها سابقا أن السمة المميزة والشخصية البارزة للأعمال الفنية المعدنية التى تعود إلى سلاچقة الأناضول هى التنوع تحت تأثير الثقافات التى شهدتها المنطقة. وبعبارة أخرى يمكن القول إن هذه السمة كانت كثرة الاتجاهات الفنية.

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(*70) **ابن بيبى:** "بيبى" (ابن – نيحى الترجمان) مؤرخ فارسى كان أبوه ترجمان السلاچقة. له بالفارسية كتاب " الأوامر العلانية فى الأمور العلائية". وهو تاريخ السلچوقيين فى آسيا الصغرى فى القرن ١٣م أى ٧هـ نسبة إلى علاء الدين كيقباد الذى هو محور الكتاب. انظر: المنجد...

(*71) **ابن بطوطة:** (محمد بن عبد الله) (١٣٠٣ – ١٣٧٧م ٧٠٣ – ٧٧٩هـ) رحالة مغربى ولد فى طنجة طاف أنحاء العالم المعروف واستغرقت رحلاته الثلاث زهاء ٢٩ عاما. زار خلالها مصر والشام وفلسطين والحجاز والعراق وبلاد العجم وجنوبى بلاد العرب وأفريقيا الشرقية وبلاد آسيا الصغرى والقرم والقسطنطينية وبلاد خوارزم وما وراء القولجا وبخارى وأفغانستان والهند والصين وبنغال... له "تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" والمعروفة برحلة ابن بطوطة ترجمت إلى العديد من اللغات. كان ابن بطوطة دقيق الملاحظة، فكه الأسلوب أمين الوصف والرواية. انظر: المنجد...

(*72) **مولانا جلال الدين الرومى:** (٦٠٤ – ٦٧٢هـ = ١٢٠٧ – ١٢٧٣م) شاعر وصوفى فارسى كبير. مؤسس وصاحب الطريقة المولوية، لقب بچلبى أفندي. ولد فى بلخ (إيران) تعلم على أبيه بهاء الدين. ارتحل إلى بغداد ومكة والشام ثم استقر فى قونية وتوفى بها. ولذا أطلق عليه لقب الرومي. له "المثنوي" وهى منظومة صوفية شهيرة. ترجمت إلى معظم اللغات ومنها العربية.
انظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى. مرجع سبق ذكره.

(*73) **صلاح الدين القونيوى:** (توفى ٦٧١هـ) من شعراء ومتصوفة قونية الكبار. درس علوم التصوف ووحدة الوجود على محيى الدين بن عربي. وأصبح أستاذا كبيرا فى العلوم الظاهرية والباطنية وعلوم الفقه والحديث وكذا العلوم العقلية. هو أستاذ لجلال الدين الرومى الذى تتلمذ عليه. له أعمال كثيرة وله تفسير لبعض سور القرآن الكريم. انظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى. ص ٤٠٤ قيـ.

(*74) **الإسكندر الأكبر:** (٣٥٦ - ٣٢٤ ق.م.) وهو الملقب بذى القرنين؛ ولد فى مقدونية وتوفى فى بابل. تعلم على أرسطو. خلف أباه فيلبس وعزم على فتح إمبراطورية الفرس فانتصر عليهم فى إيسوس ٣٣٣ ق.م ثم فى فينيقيا بعد أن حاصر صور سبعة أشهر ثم فى مصر حيث أسس الإسكندرية ٣٣٢ ق.م. ثم تتبع داريوس فى العراق فانتصر عليه فى كوكاميل بالقرب من أربيل ٣٣١ ق.م. وتابع زحفه إلى أطراف فارس وتجاوزها إلى ضفاف نهر السند. وهو من أعظم الغزاة وأشجعهم. انظر؛ المنجد...

(*75) **پاليرمو:** مدينة إيطالية شمال غربى جزيرة صقلية فيها آثار قرطاچية ويونانية وعربية. وهى مركز فنى وتجارى. انظر؛ المنجد...

٤- الآثار المعدنية التى تعود إلى العصور الإسلامية
حتى نهاية سلاچقة الأناضول والموجودة فى متاحف تركيا ومجموعاتها الخاصة

إن الغالبية العظمى من الآثار المعدنية التى تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاچقة الأناضول والموجودة فى متاحف تركيا، تتركز فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول، ومتحف سراى طوپ قاپى بإستانبول، والمتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، ومتحف مولانا فى قونية، وضمن مجموعة هـ. قوجه باش. وبالإضافة إلى هذه المتاحف التى ذكرت آنفا هناك نماذج موجودة تدخل فى نطاق العصر الذى درسناه فى كل من متحف حاجى بكداش، والمتحف الأركيولوجى بإستانبول وفى متحف ديار بكر ونغده.

وسوف ندرس النماذج التى تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاچقة الأناضول والمعروضة [٧٣٧] فى متاحف تركيا ومجموعاتها الخاصة، فى القسم الثالث وتجمع تحت عنوان العصر والمنطقة المعنية.

---

[737] قد تم التعريف فى هذا القسم بالمواد المعروضة فى المتاحف التركية. ولما كانت إدارات المتاحف لم تسمح لنا بالاطلاع فتعذر بذلك رؤية المواد المخزنة فى المخازن. كما لم يسمح بدراسة الآثار الموجودة فى مجموعة هـ. قوجه باش فى إستانبول أو تصويرها. ولهذا السبب، فإنه قد تم تناول وتقييم القطع التى نشرت صورها من طرف هـ. قوجه باش فقط "المؤلف".

أ- الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر:

من بين الأعمال المعدنية التى تعود إلى العصور الإسلامية المتعددة والموجودة ضمن محتويات المتاحف التركية، فإن عدد النماذج التى يمكن إرجاعها إلى العصر الإسلامى المبكر محدود للغاية. وأحد هذه الأعمال عبارة عن ميدالية ترجع إلى العصر العباسى ومعروضة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول.

وقد أوضحنا فى القسم الذى درسنا فيه الآثار المعدنية للعصر الإسلامى المبكر فى الدول الخارجية، أن هناك ميداليات تعود إلى القرن التاسع أو العاشر الميلادى أى الثالث أو الرابع الهجرى ومصنوعة من الذهب والفضة وعليها رسوم للخلفاء العباسيين أو الأمراء البويهيين. وعرفنا بأهم نماذج هذه المجموعة من الميداليات (انظر شكل ٣٦ - ٤٠ وحواشى ٣١٠، ٣١٢، ٣١٦، ٣٢٠). ومن الميداليات العباسية المزخرفة برسوم للخليفة، هناك نموذج من الذهب يتضح من كتابتها أنها سكت فى بغداد "مدينة السلام" عام ٩٧٥م، وهى موجودة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول. (صورة ١٧٩ - أ - ب)[٧٣٨]. هذه الميدالية التى تحمل رقم

(738) انظر: Artuk, İ. و C. İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu, Levha XL, no. 1033; Bahramî, M. "A Gold Medal...", op. cit., p. 18; Sağlam, F. O. "Eşsiz bir Madalya", "Türek, Tarih, Arkeologya ve Etnoğrafya Dergisi, vol. II, İstanbul, (1934), p. 250-253; Sourdel, J. -Thomine ve Spuler, B. op. cit., صورة 204 c-d; Walker, J. American Numismatic Centenial Volume, New York, 1958, p. 691.



صـــورة ١٧٩ a



صـــورة ١٧٩ b

١٠٣٣ فى كشف الجرد قطرها ٣,٦ سم ووزنها ١٨,٣٥جراما. على الوجه الأمامى للميدالية تحتل تكوينة زخرفية للعرش مكونة من هيكل حاكم ملـتح وشعره مجدول، وعلى رأسه تاج وقد أمسك فى يده اليمنى كأسـا وجلـس متربعا، وينحنى أمامه باحترام اثنان من الخدم (١٧٩ أ). هذه التكوينة تشبه إلى حد كبير التكوينة التى تزخرف سطح الميدالية الذهبية (انظر شكل ٤٠ حاشية ٣٢٠) الموجودة فى معرض الفرير للفنون الموجود فى واشـنطن والتى أرجعها بهرامى "Bahramî" إلى القرن العاشر أى الرابع الهجري. أما الميدالية الموجودة فى معرض الفرير، فنجد أنه إلى جانب أن الحاكم قد صور وهو فوق تخت أسدى، فإن العرش الموجود فى ميداليـة إسـتانبول يحمل اسم الخليفة المقتدر بالله (٩٠٨ – ٩٣٢م = ٢٩٦ – ٣٢٠هـ)، وكمـا هو الحال فى الميدالية الموجودة فى برلين الشـرقية (انظـر شـكل ٣٧ أ وحاشية ٣١٢) فقد زخرفت ميدالية إستانبول بسعف النخلة، ورسمت ملابس الحاكم والخدم على حد سواء بشكل أكثر أسـلوبية وتطريـزا. إن أطـراف التكوينة الزخرفية العرشية التى تزين الوجه الأمامى للميدالية الموجودة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول ملتفة بإفريز كتابى بـالخط الكـوفى يذكر أسماء الخليفة العباسى الطائع لله (٩٧٤ – ٩٩١م = ٣٦٤ – ٣٨١هـ) والأمير البويهى عز الدولة بختيار (٩٦٧ – ٩٧٨م = ٣٥٧ – ٣٦٨هـ). وللتذكرة فإن هناك مزاده = سقاء ذهبيا أيضا قد صنع باسم هـذا الأميـر، (انظر شكل ٢٩ وحاشية ٢٧٤).

وعلى الوجه الخلفى للميدالية الموجودة فى إستانبول قد تم تصوير شخص موسـيقى قد جلس متربعا وأمسك فى يده قيثارة ذات خمسة أوتار.

(صورة ١٧٩. b). وقد تم رسم سعفة نخيلية فى كل من الفراغ الموجود على ميمنة وميسرة هذا الشخص. هذه التكوينة أيضا، تذكر بتكوينة الموسيقار (انظر شكل ٣٧ b) التى أخذت مكانها على الوجه الخلفى للميدالية الفضية التى ضربت باسم الخليفة المقتدر بالله (٩٠٨- ٩٣٢م = ٢٩٦ - ٣٢٠هـ) والموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية. ويلتف شريط كتابة بالخط الكوفى حول أطراف هيكل الموسيقي. وتوضح الكتابة أن الميدالية قد ضربت فى بغداد "مدينة السلام" فى عام ٩٧٥.

يمثل النصف الثانى من القرن العاشر الميلادي/ الرابع الهجرى فترة قوة البويهيين من الناحية السياسية؛ وبعد أن حكم البويهيون بغداد بعد عام ٩٤٥، أصبح الخلفاء العباسيون فى بغداد لعبة فى أيديهم. ومن المعروف أن الأمير البويهى عز الدولة بختيارى الذى ذكر اسمه على الميدالية الذهبية الموجودة فى إستانبول قد ساد حكمه فى بغداد، وأنه قد زوج ابنته من الخليفة العباسى الطائع، وأن الميدالية الذهبية المؤرخة بعام ٩٧٥م = ٣٦٥هـ والتى تحمل اسمى كل من الطائع والأمير البويهى بختيارى قد ضربت تخليدا لهذه المناسبة.

إن الميدالية الذهبية المؤرخة بعام ٩٧٥م = ٣٦٥هـ والتى هى واحدة من النماذج النادرة التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، والموجودة ضمن المجموعات التركية، فضلا عن أنها تتعلق بمناسبة معينة، فهى أثر يحمل صفة الوثيقة التاريخية، وتحمل أهمية كبيرة من حيث إنها يمكن أن تساعد فى تأريخ الميدالية الذهبية التى تشبهها من ناحية تكوينة

العرش الزخرفية، ولكن لا يوجد عليها كتابات والموجــودة فـــى معــرض الفرير للفنون بحوالى ٩٧٥م = ٣٦٥هــ.

وهناك نموذج آخر يعود إلى العصر الإسلامى المبكر وموجود فى المتاحف التركية هو إبريق برونزى (انظر شكل ١٨٠ a-c) طويل الرقبة ودائرى البدن ومعروض فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة. إن الإبريق الذى يحمل رقم ٧٣٤٧ فى كشف الجرد بالمتحف والمصنوع بتقنية الصهر والصب، له بروز على شكل الرمانة لكى يتكئ عليه الإصبع فوق القســم العلــوى للمقـــــبض المزخرف بحبات الخرز. إن عنق هذا العمل الــذى يبلـــغ ارتفاعـــه ٢٥ســـم وقطـــر قاعدته ٦,٥ ســـم مزخرف بخطوط طويلة تمت بتقنية الحفر مثل القاعدة وحافة الفوهة.



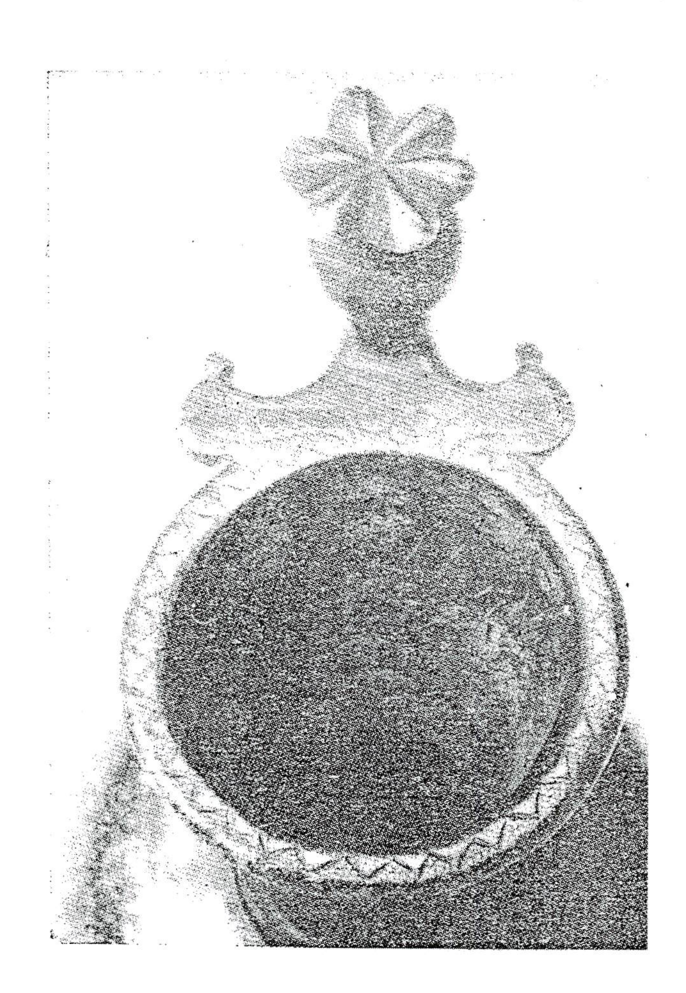
صـــورة ١٨٠ a

وقد أشرنا عند الحديث عن الأباريق المتعلقة بالعصـــر الإســلامى المبكر فى الدول الأجنبية إلى أنه فى هذا العصر استمرت صناعة الأباريق ذات البدن الكمثرى المرتبط بالأشكال الساسانية السابقة من ناحية، وأوضحنا من ناحية أخرى. أنه قد تم فى هذا العصر تطوير نوع جديد من الأبـــاريق ذى بدن كروى وعنق رقيق طويل. ومن الأبـــاريق الأمويـــة ذات العنـــق الطويل والبدن الدائرى التى ظهرت؛ نجد مجموعة مؤرخة بأواسط القرن الثامن. إن المباسم التى تتصل بالبدن قد أخذت شكل الديك أو أحد الطيور. (انظر صورة ٢٥ /٢٦ وحاشية ٢٦٧/ ٢٦٨). وقد أوضحنا فى ذلك القسم أيضا أن هناك مجموعة تظهر تقاربا بالأباريق ذات المباسم التى تشبه الديك من ناحية القالب والشكل، ولكن لا يوجد على بدنها الدائرى مبسم، بل فـــى مقابل ذلك يوجد بروز لكى يستند عليه الإصبع على شاكلة رمان على القسم العلوى من المقبض المزخرف بحبات من الخرز (انظر ٢٧ / ٢٨ وحاشية ٢٧٣)؛ وأن هذه المجموعة الثانية من الأباريق هـــى مـــن نتـــاج الـــورش الإيرانية، أو بلاد ما بين الرافدين، وأنها استمرار لصـــناعة الأبـــاريق فـــى العصر السلجوقى (عن نموذج العصر السلجوقى انظر شكل ٦٨ وحاشـــية ٤١٧).

إن معظم الأباريق ذات المقابض الرمانية، والعنق الطويل الرقيـــق، والبدن الدائرى التى ينسب بعضها إلى العصر الإسلامى المبكر وبعضها الآخر إلى العصر السلجوقى لا يوجد عليها كتابة. وحتـــى النمـــاذج التـــى عليها كتابة، تتضمن أية معلومة يمكن أن تلقى الضوء على تـــاريخ صـــنع

الأثر. ولهذا السبب فإن توضيح العصر الذى تعود إليه هذه المجموعة من الأباريق يمكن أن يتم استنادا على مميزات وصفات الرسوم والخطوط التى تم الحصول عليها بتقنية الحفر الذى يزخرف سطوحها.

إن الإبريق البرونزى الموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، مزخرف بخطوط محفورة (انظر صورة ١٨٠ b) على حافة القاعدة والفوهة والعنق الذى يتسع قليلا كلما اتجه إلى أعلى. وعلى قسم الباطن الذى يستند به الإبريق على الأرض أيضا، توجد تكوينة زخرفية سيمترية



صورة ١٨٠ b

مكونة من نصف أوراق نخيلية "سعف" ذات ثلاث شرائح (انظر صورة ١٨٠ C). إن زخرفة الأجزاء غير المرئية من الآثار كانت خاصية تصادف بكثرة على الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر. فمثلا هناك إبريق برونزى آخر يعود للعصر الإسلامى المبكر وموجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا، توجد به زخارف قد أخذت موقعها بتقنية الحفر على قسم باطن الأثر[٧٣٩].

الأوراق السعفية النصفية المكونة من ثلاث شرائح والتى تزين باطن الإبريق الموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، نجد ما يشبهها إلى حد كبير زخرفة الأعمال السيراميكية الإيرانية وبلاد ما بين الرافدين والتى تعود إلى القرون الثامن والتاسع والعاشر[٧٤٠]. إن ما يكون القسم السفلى من التكوينة النباتية التى على الباطن، والعنصر النباتى المكون من فرع نخيلى سيمتريكى منقسم إلى جزءين من الوسط، يشبه الفرع النخيلى الذى أخذ مكانه فوق الميدالية الذهبية التى ضربت فى بغداد عام ٩٧٥ والموجودة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول (انظر صورة ١٧٩).

---

(739) انظر: Pider-Wilson, R. H. "An Islamic Ewer in Sasanian Style", op. cit., p. 90.

(740) وعن الآثار السيراميكية فى العصر الإسلامى المبكر والتى تستخدم سعفات نخيلية نصفية ذات ثلاث شرائح؛ انظر: Rice, D. T. Islamic Art, p. 39, fig. 33; Suevey, vol. X, Pl. 567 A, 573 D, 575 D, 578 A, 583 B, 584 A, 585 B, 587.



صـــورة ١٨٠ c

إن حافة قاعدة الإبريق الموجود فى المتحـف الإثنـوغرافى فـى أنقرة مزخرفة بعناصر بقلاوية، وقسم العنق مزخرف بأفاريز مكونـة مـن عناصر سعفية طرازية ونقاط، أما حافة الفوهة أيضا فقـد زخرفـت بخـط متعرج. والقسم القريب من البروز الذى يعتمد عليه الإصبع جاء على شاكلة الرمان، وفوهة الإبريق فمكونة من بروز تشبه رءوس طير قد رسمت مـن

الجانب. (صورة ١٨٠ B). هذا النوع من البروز، يصادف بكثرة[٧٤١] على حواف فوهات الأباريق ذات البدن الكمثرى والتى ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر.

إن أرضية العناصر النباتية والهندسية التى تزين سطح الإبريق البرونزى الموجود فى المتحف الإثنوغرافي، قد غطيت بدوائر صغيرة قد رصت بجوار بعضها. وكما سبق أن أوضحنا، فإن الأرضيات المملوءة بطرز التنقيط الذى يسمى "بوانتييه Puantiye" و"بيكه Pike" هى خاصية مميزة للأعمال المعدنية التى ترجع إلى القرن العاشر الميلادى أى الرابع الهجري. (انظر شكل ٣٠/٢٩ وتخطيط ٣٢ وحاشية ٢٧٦/ ٢٨١)

وهناك خاصية أخرى تشير إلى أن الإبريق الموجود فى أنقرة يعود إلى العصر الإسلامى المبكر، وهى كونه مزخرفا بأنابيب مستقيمة رقيقة. وللتذكرة فإن إبريق البصرة المؤرخ بعام ٦٨٩ (انظر شكل ٢١ حاشية ٢٥٨) مزخرف بالأسلوب نفسه، سواء على البدن الذى على شاكلة الكمثرى أو على القسم الذى يضيق فيه العنق. ومن بين الأباريق البرونزية التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، فإن النماذج التى شغلت كل أبدانها بالحفريات = الأنابيب مثل إبريق البصرة تعد قليلة؛ ولكن الأباريق التى تعود إلى هذا العصر، والتى زخرفت بخطوط مثل تلك التى على إبريق

---

(741) عن أباريق العصر الإسلامى المبكر والتى تضم بروزا على هيئة رأس طير وقد رسمت من الجانب على حافة الفوهة؛ انظر: Pinder-Wilson, R. H. op. cit., p. 90-91.

أنقرة والتى تقع على القسم الأوسط من العنق أباريق كثيرة (انظر شكل ٢٠/ ٢٧/ ٢٨).

إن كل التفاصيل التى تشاهد فى زخرفة الإبريق البرونزى الموجود فى متحف الإثنوغرافى - مثل الأوراق السعفية ذات الشرائح الثلاث التى تزخرف باطن الأثر المرتكز على الأرض، والأرضية التى اكتظت بالدوائر الصغيرة المتراصة جنبا إلى جنب، والشريط المحفور على وسط العنق، والبروز التى على هيئة رأس طير مصورة من الجانب = "بروفيل" والتى تأخذ مكانها على حافة الفوهة - قد سبقت الإشارة إلى أنه أثر إسلامى مبكر، وهناك احتمال كبير أنه يعود إلى القرن العاشر، والإبريق؛ مثله مثل الأباريق الأخرى التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر، نخمن أنه قد صنع فى ورش إيران أو بلاد ما بين الرافدين.

إن الإبريق البرونزى رقم ٧٣٧٤ فى كشوف جرد المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة يمكن إضافته إلى مجموعة أباريق العصر الإسلامى المبكر - ذات البدن الكروي، والعنق الطويل الرقيق والمقبض الرمانى - القليلة جدا من الناحية العددية، ففضلا عن كونه نموذجا جديدا يمكن إضافته إلى هذه المجموعة، فإنه يحمل أهمية لكونه واحدا من القطع النادرة التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر الموجودة فى المتاحف التركية.

****

فإنه بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصور الإسلامية المختلفة والمعروضة فى متاحف تركيا، نماذج يمكن نسبتها إلى العصر الفاطمي.

ب- الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقي:

توجد فى المتاحف التركية والمجموعات الخاصة آثار معدنية تمثل المدارس والمناطق المختلفة وترجع إلى العصر السلجوقي. هذه النماذج يمكن أن ندرسها متتبعين الترتيب نفسه المقدم فى القسم الثالث جـ؛ تحت عنوان "إيران" ثم "سوريا وبلاد ما بين النهرين" ثم الأناضول.

١- إيران:

(الآثار المعدنية المصنوعة فى فترة الاستيلاء المغـولى ١٠٤٠ ← ١٢٢١/ ١٢٢٢م = ٤٣٢ - ٦١٩هـ):

أوضحنا فى القسم الذى درسنا فيه الآثار المعدنية لسلاجقة إيـران والموجودة فى الخارج، أنه قد صنعت فى إيـران آثـار فـى العصـر السلجوقى من المعادن الثمينة وأيضا من سبائك النحاس، وعرفنا بالنمـاذج الرئيسة والمهمة لكلتا المجموعتين.

لا توجد نماذج مصنوعة من المعادن الثمينة فيما بين الآثار المعدنية القيمة لسلاجقة إيران المعروضة فى متاحف تركيا؛ فكـل الأعمـال التـى ترجع إلى هذا العصر وهذه المنطقة أعمال برونزية - باستثناء عمل واحـد من النحاس الأصفر.

وكما سبق أن أشرنا أيضا؛ فقد اتضح وجود مدرستين رئيستين لفـن المعادن، تعملان على سبائك النحاس. والآثار المرتبطة بالمدرسـة الأولـى عبارة عن نماذج برونزية مزخرفة بتقنيات الحفر والنقش البارز والتخـريم فوق السطوح المصنوعة بأسلوب الصب (انظر صورة ٦٤ - ١٠١). أمـا

تلك الأعمال المرتبطة بالمدرسة الثانية؛ فهى مصنوعة بتقنية الصب أو الطرق، وزخرفت بأساليب الترصيع، وهى من البرونز والنحاس الأصفر. (انظر صور ١٠٣ - ١٣١ بالنسبة لنماذج المدرسة الخراسانية).

وتوجد فى المجموعات الخاصة والمتاحف فى تركيا قطع تمثل كلتا المدرستين.

أ- (الآثار البرونزية المصنوعة بالصب وزخرفت سطوحها بالحفر والنقش البارز أو التخريم: المدرسة الأولى)

من الآثار الإيرانية فى العصر السلچوقى والمرتبطة بالمدرسة الأولى ضمن المجموعات الخاصة ومتاحف تركيا، يوجد طاس برونزى صنع بالصب وزخرف سطحه بتقنية الحفر وهى معروضة فى "متحف طوپ قاپى سراى" بإستانبول (صورة ١٨١ a-b).

قطر فوهة هذه التحفة المسجلة برقم ٢٥/ ٣٤٦٦ فى كشوف الجرد ٢٤سم وارتفاعها ٩سم. وقالب الطاس الموجود فى متحف طوپ قاپى سراى على شكل أسطوانى دائري، ولها باطن سفلى قد تم تدويره قليلا، وعند الأماكن التى تقترب فيها جدران الطاس مع حافة الفوهة، تتجه نحو الداخل، ثم تعود وتنفتح مرة أخرى نحو الخارج. خارج التحفة، توجد خرطوشات كتابية مربعة قائمة محاطة بخطين، ومزدانة أيضا بميداليتين دائريتين، يوجد بهما هياكل طيور تنظر إلى الخلف. والحواف الضيقة للخرطوشات التى توافقت مع شكل الميداليات مقعرة. وأرضية الخرطوشات والتى غطيت بأفرع ملتوية قد التفت بشكل ميكانيكي، نرى بكثرة فوق الآثار المعدنية للعصر السلچوقى اعتبارا من النصف الثانى للقرن الثانى عشر.



صـــــورة ١٨١ a



صـــــورة ١٨١ b

والكتابة الكوفية الموجودة داخل الخرطوشات لا تقدم أى معلومات تتعلق بالأثر ولكنها فقط تتمنى لصاحب الطاس العز الدائم والإقبال. وتحت خراطيش الكتابة والميداليات يلتف شريط مضفر ورخو، وتتدلى من أطرافها المدببة أوراق النخيل السعفية المتناسقة.

إن صف الميداليات الدائرية والخراطيش المربعة القائمة والمقعرة تزخرف سطح الطاس الموجود فى متحف طوپ قاپى سراي. وحواف الطاس الضيقة هى شكل منتظم يصادف كثيرا جدا خاصة فوق الآثار المعدنية لسلاجقة إيران، والمؤرخة بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر وبدايات القرن الثالث عشر الميلادى أى السادس والسابع الهجري. ومثالها؛ (انظر صورة ٦٧/ ٧٢)[٧٤٢]. وكذا هياكل الطيور التى أمالت رءوسها إلى الخلف، والتى أخذت أماكنها داخل الميداليات نصادفها فوق الأعمال الإيرانية المزخرفة بكل من تقنية التكفيت والحفر والتى ترجع إلى القرن الثانى عشر، ومثالها؛ رأس قوس برونزى مزخرف بتقنية الحفر[٧٤٣]. وبكرك = سطل برونزي[٧٤٤]، ومقلمة مؤرخة بعام ١١٤٨ ومزخرفة بأسلوب الترصيع (انظر ١٠٣). والشريط المضفر الرخو الذى تتدلى من أطرافه المدببة الأوراق النخيلية من تحت الميداليات والخرطوشات يأخذ هو الآخر

---

(742) عن الآثار السلجوقية الإيرانية المزخرفة بصف ميداليات دائرية وخرطوشات مربعة قائمة ومقعرة وحوافها ضيقة؛ انظر: Fehérvâri, G. Keir Collection, Pl. 55; Survey, vol. XII, Pl. صور23 و 23 a-b; Grabar, O. Persian Art, D. و1287 B, 1296 A, 1299 C

(743) Survey, vol. XII, Pl. 1289 B.

(744) Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 20-21.

مكانه فوق أغلب الآثار المعدنية الإيرانية التى ترجع إلـــى القـــرن الثـــانى عشر. (ولمثلها، انظر صور ٦٧، ٦٨، ١٠٤)[٧٤٥].

إن كل الخصائص التى أوضحناها سابقا، والتى تشاهد فوق الطاس البرونزى الموجود فى متحف طوپ قاپى سراي؛ - كصـــف الميـــداليات الدائرية والخراطيش ذات الحواف الضيقة والقائمـــة والمربعـــة والمقعـــرة، والأغصان الملتوية التى التفت بشكل تلقـــائى والتـــى تغطـــى أرضـــية خراطيش الكتابة، وهياكل الطيور التى تلتفت إلى الخلف والتـــى أخـــذت مواضعها داخل الميداليات، والشريط المضفر الرخو الـــذى تتـــدلى أوراق النخيل المحور من أطرافه المدببة - هذه الخصائص كلها تشير إلى أن هـــذا الأثر نموذج يعود إلى إيران وإلى النصف الثانى من القرن ١٢.

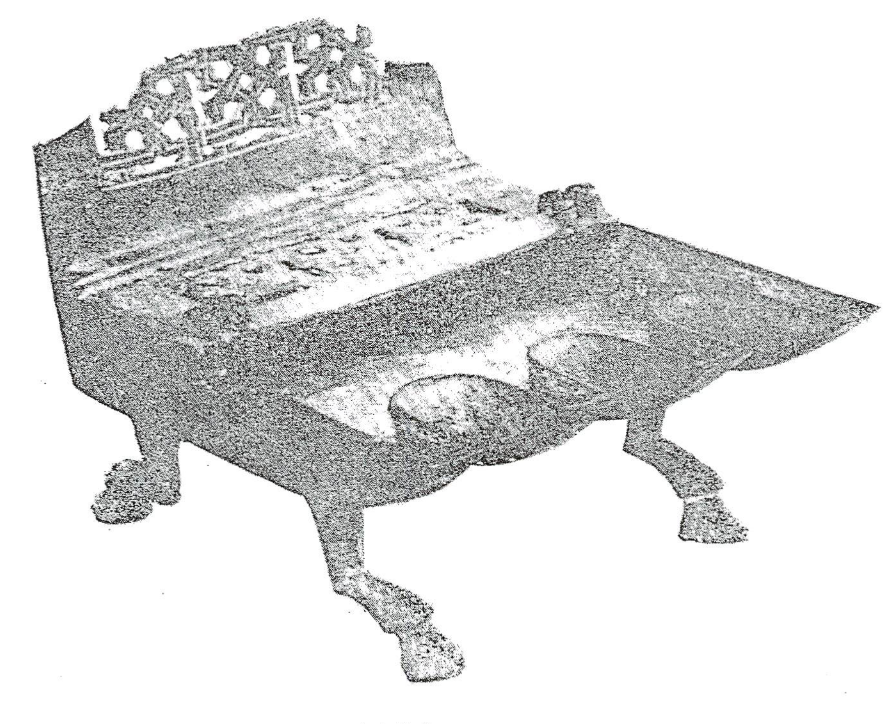
* * * * *

وهناك نموذج برونزى آخر يمكن أن نربطه بالمدرسة الأولى مـــن الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية فى مجموعات تركيا، هو قنـــديل مائـــدة ذات قوائم ومزخرف بتقنية التخريم ومصنوع بالصب. هذا القنديل موجـــود ضمن محتويات مجموعة هـــ. قوجه باش فى إستانبول (صورة ١٨٢)[٧٤٦].

---

(745) عن الآثار المعدنية السلجوقية الإيرانية المزخرفة بأفاريز مضفرة وزخوة متدلية من أطرافها سعفات نخيلية؛ انظر: Survey, vol. XII, Pl. 1289 A, 1292 A-B, 1296 A, 1208.

(746) Kocabaş, H. "Une Collection de Cuivres Seldjoukides", Atti del Seconde Congresso Internazionale di Arte Turca, (Vanezia 26-29, Settembre 1963), Napoli, 1965. Pl. LXXXVIII, fig. 9.



صـــورة ١٨٢

هذا الأثر الذى تبدو عليه بعض الفوارق عن القناديل ذات القــوائم المصنوعة بالصب من ناحية القالب والمنسوبة إلى سلاچقة إيران (انظر مثال ذلك صورة ١٠١ وحاشية ٥٠٥)[٧٤٧] على قسمه الأمامى من البدن المستقر فوق قوائم حيوانية، توجد أربعة مباسم على شاكلة مزاريب. وعلــى القســم

---

[747] عن القناديل ذات القوائم التى ترجع إلى سلاچقة إيران المزخرفة بطرز مختلفة ومصنوعة بتقنية الصب؛ انظر: Melikian-Chirvani, A. S. Le Bronze Iranien, p. 30; Survey, vol. VI, p. 2486 - 2487, fig. 820 وvol. XII, Pl. 1283 B, 1287 A, 1312 A وC.

الخلفى ترتفع لوحة = "پانو" مزخرفة بتقنية التخريم. ولما كانت الحافة العلوية للوحة قد تحطمت، لذا فلم يتضح الشكل الأصلى للقنديل. وعلى وسط الشريط المكون من لحمة متداخلة والذى يزين اللوحة، نرى تجويفا عميقا ودقيقا.

وكما سبق أن أوضحنا، فإن معظم أو كل الآثار المعدنية لسلاچقة إيران والمصنوعة بتقنية الصب والمزخرفة بأسلوب التخريم؛ ومثالها المباخر التى على هيئة طيور وأسود (انظر صور ٧٤، ٧٨ وحاشية ٤٣١/ ← ٤٤٨) وكلها آثار ترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر. وكون القنديل ذى القوائم الموجود ضمن مجموعة قوجه باش قد استخدم أسلوب التخريم فى زخرفته، فإن هذا يشير إلى أنه قد صنع فى تاريخ يرجع إلى ما بعد منتصف القرن ١٢. كما أن الفوارق الأخرى التى ترى فوق القنديل أيضا تؤيد محاولة التأريخ هذه. فعناصر اللحم التى تم الحصول عليها بتقنية التخريم والتى تزين خلف اللوحة، تشبه إلى حد التطابق لعناصر اللحم التى تزين ظهر وأوراك إحدى المباخر الموجودة فى متحف الميتروپوليتان (انظر صورة ٧٤ وحاشية ٤٣٤) وهى من المباخر الأسدية المصنوعة بتقنية الصب ومزخرفة بأسلوب التخريم، وتؤرخ بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر. فعلى منتصف الشريط المكون للحمة المبخرة التى على هيئة أسد والموجودة فى الميتروپوليتان تتشابه التجاويف العميقة والرفيعة التى تشاهد على وسط الشريط المكون للحمة أى عقد القنديل الموجود ضمن مجموعة قوجه باش. فبين هذين الأثرين الذين صنعا بتقنية الصب وزخرفا بأسلوب التخريم توجد أوجه مشتركة سواء من ناحية اللحمة أو من ناحية

شكل الأشرطة التى تكون اللحمة. فأقدام المبخرة الأسدية الموجـودة فـى متحف الميتروبولتان تشبه أقدام البقرة أكثر مما تشبه أقدام الأسد، وبهذا لهـا قرابة بأقدام القنديل الموجود ضمن مجموعة قوجه باش.

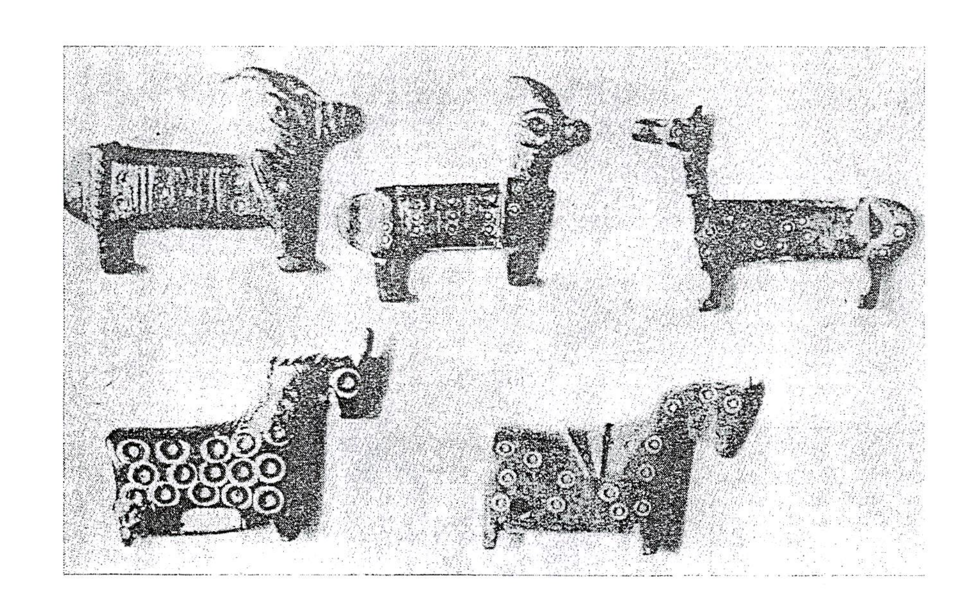
وإننا لنعتقد أن القنديل القائم على أقدام والموجود ضـمن مجموعـة قوجه باش هو أثر إيرانى يرجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر أى السادس الهجري.

تحتوى مجموعة قوجه باش تحتوى على أقفال برونزية على هيئة هياكل حيوانية محورة، مصنوعة بتقنية الصب ومزخرفة بتقنيـة التخـريم ويمكن إرجاعها إلى سلاجقة إيران. (صورة ١٨٣a-d)[٧٤٨]. زخرفت بعض الأقفال التى تأخذ شكل حصان وثور، وجدى جبلى وأسد وكركدن برسوم هندسية وبعضها الآخر عليه كتابة أمنيات طيبة. وكذا يوجد فى مجموعـة ميناسيان "Minassian" فى نيويورك أيضا نماذج من الأقفال البرونزيـة تشبه جدا مجموعة قوجه باش؛ فهى كلها على هيئة الحيوانات. هذه الآثار، اعتمد إيتنجهاوزن على سماتها الكتابية ومميزاتها الزخرفية وأرجعهـا إلـى إيران وإلى القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري[٧٤٩]. وهذا ما يساعد على إرجاع الأقفال الموجودة فى مجموعة قوجه ياش الخاصة إلـى المنطقة نفسها وإلى القرن نفسه.

---

(748) انظر: Kocabaş, H. op. cit., p. 179, Levha XC, fig. 12-13, Levha XCI, fig. 14, Levha XCII, fig. 16.

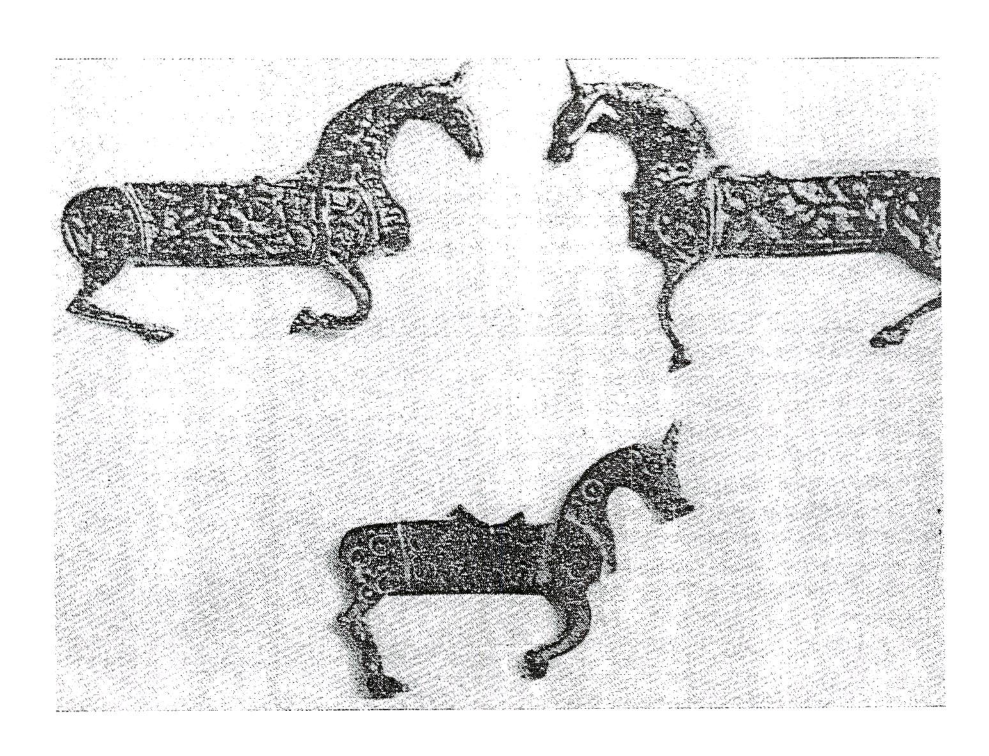
(749) انظر: Ettinghausen, R. Metalwork from Islamic Countries, Kat. no. 26, Pl. IV.



صـــــورة ١٨٣ a



صـــــورة ١٨٣ b



صـــورة ١٨٣ c

ومن الآثار المعدنية لسلاجقة إيران فى المتاحف التركيـــة والتـــى يمكن ربطها بالمدرسة الأولى، نموذج برونزى آخر، هو عبارة عن صينية ومبخرة فى آن واحد قد صنعت بتقنية الصب، وزخرفت بأسـلوب الحفـر على سطحها وهى معروضة فى متحف الفن التركـى الإسـلامى فـى إستانبول. (صورة ١٨٤) هذه التحفة المقيدة تحت رقم ٢٥٥٧ فى سـجلات جرد المتحف، قطر صينيتها ٢١سم، وقد ثبتت فـوق سـتة أقـدام مكونـة هويكلات محورة للأسد. إحدى الأقدام ناقصة، والجزء الخاص بالصينية قـد تآكل بشكل كبير. ولهذا السبب فإن الرسوم والخطوط التى تم تحقيقها بتقنية الحفر والتى تزين الحافة الخارجية للصينية غير واضحة بالشكل الكـافي،

ولكن تصادف وجود ميدالية دائرية فوق كل قدم من الأقدام، والأقسام التى بقيت فيما بين الميداليات؛ يتضح أنها قد زينت بعناصر نباتية وكتابات برءوس بشرية.

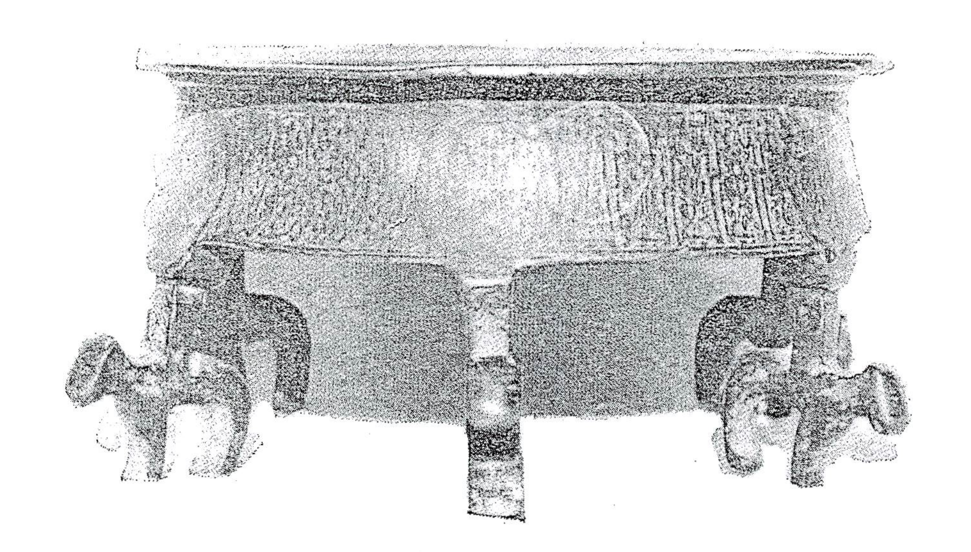
فى القسم الخاص بدراسة الآثار الموجودة فى البلاد الأجنبية، وبين المباخر التى تعود إلى هذه المنطقة وهذا العصر، قد ثبت بعضها على أقدام مكونة هويكلات حيوانية كالأسد والفيل والدب، وقد أوضحنا أن هناك مباخر على هيئة صينيات دائرية، وأن معظمها قد زخرف بتقنية الحفر، وقد عرفنا ببعض من هذه المباخر (انظر صورة ٧٢ - ٧٣ وحاشية ٤٢٦ - ٤٢٩). وعلى نموذج من المباخر - الصينية رموز فلكية، وعلى أخرى قد تم استخدم الرموز الفلكية مع الكتابة ذات الرءوس البشرية، وهذا ما جعل إرجاعها إلى تاريخ ما بعد أواسط القرن ١٢ = السادس الهجرى ممكنا (وللتذكرة فإن الرموز الفلكية فى العصر

السلچوقى قد شوهدت لأول مرة فــوق مــرآة مؤرخــة بعــام ١١٥٣م = ٥٤٨هــ، وقد ظهرت الكتابة ذات الرءوس البَشَرِيَّة لأول مرة أيضــاً عــام ١١٦٣م = ٥٥٩هــ على سطل). والنموذج الموجود فــى متحــف الآثــار التركية الإسلامية فى إستانبول والذى يُشبه جداً المباخر الصينية الإيرانيــة من ناحية القالب والديكور، يمكن التخمين بأنه هو الآخر نُموذَج فنى يعــود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشــر أو إلى بدايات القــرن الثــالث عشــر أى السادس أو السابع الهجري.

* * * * *

ومن الأعمال المعدنية السلچوقية الموجودة فى المتاحف التركيــة، والتى يُمكن تَصْنيفها على أنها من النماذج التى ترجع إلى إيران، مجموعة صُنِعت أيضا بالصَّب وزُخْرِفَت بخطوط زخرفية بارزة؛ ومثالها الموجود هو مرآة. وكانت جميع هذه المرايا المزخرفة بتكوينات زخرفية من زوج مــن السفنكس من النَّوْع المُزَوَّد بحلقات (صورة ١٨٥/ ١٨٦).

وكما أوضحنا سابقاً، فمن المرايا البرونزية المزخرفة برسوم بارزة على خلفيتها والتى اتضح أنها كانت مستخدمة بشكل واسع جداً فى العــالم السلچوقي، فإن مُعْظَمها لا يتضح من كتاباتها أماكن صُنْع هــذه الأعمــال، ولهذا السبب فإنه من الصعوبة بمكان أن نحدد بشكل قــاطع أى المنــاطق صُنِعت بها تلك المرايا السلچوقية. ولكن من بين تلك المرايــا الســلچوقية، نماذج قد ظهرت فيها التكوينات الزخرفية المُكَوَّنة من سفنكس واحد أو اثنين أو من أربعة (انظر صور ٨٤ - ٨٧ وحواشى ٤٧٦ - ٤٨١). وقد أجمع الباحثون على أنها أعمال تعود إلى إيران.



صـــورة ١٨٤



صـــورة ١٨٥



صـــورة ١٨٦

وخلال الحفريات التى تمت فى السنوات الأخيرة فـــى تركســـتان الغربية "بلاد ما وراء النهر" عثر على نموذج من المرايا الكثيرة العدد والتى زخرفت بتكوينة زخرفية عبارة عن سفنكسين قد أدارا ظهريهما لبعضـــهما وبينهما سعفة النخيل التى تمثل شجرة الحياة. هذا الأمر قوى الاعتقاد بأن هذه المرايا المزخرفة بهذه التكوينة قد صنعت فـــى شـــرق الإمبراطوريـــة السلجوقية، وصار من الأجدر تصنيف المرايا التى اتضح أنها صنعت فـــى بلاد ما وراء النهر على أنها آثار قراخانية.

ويوجد فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول، أربع مرايا مزخرفة بتكوينة زوجى السفنكس. وكل هذه المرايا المسجلة فى سجلات الجرد تحت أرقام ٢٩٧٢، ٢٩٧٣، ٢٩٧٤، ٢٩٧٥ قطرها ١٠,٥سم وسمكها ٣,٤مم. وأفضل تلك المرايا هى تلك المرآة التى تحمل رقم ٢٩٧٢ (صورة ١٨٥) فى سجلات القيد المزخرفة بتكوينة السفنكسين واللذين يشبهان بعضها بعضا إلى حد التطابق. أما المرايا الثلاث الأخرى فقد تَهَرأت سُطوحها إلى حد كبير. وإن كانت المرآة المسجلة تحت رقم ٢٩٧٥ فى سجلات الجرد (صورة ١٨٦) تُظهر فارقا ضئيلاً عن الأُخريات؛ فإن أذناب السفنكسين المنقوشين فوق هذه المرآة قد فُتلا بشكل مختلف عن أذناب السفنكسات الأخرى التى تكونت من صفوف من الخرز. مثل هذا الفرق يؤيد القول بأن كل المرايا المزخرفة بمثل هذه التكوينة لم تخرج من قالب واحد.

إن المرآة رقم ٢٩٧٤ فى كشف الجرد من بين المرايا السفنكسية الموجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية تحمل على وجهها الأمامى مجموعة من الكتابات والإشارات (صورة ١٨٧). وقد أوضحنا سابقاً أن قسماً كبيراً من المرايا السلجوقية كانت تُستخدم كأشياء طَلْسَمِيَّة تجلب الحظ والشفاء لصاحبها، وأن هيكل أبو الهول الواحد أو الزوجين اللذين كانا يريان فوق المرايا السلجوقية لابد وأن يرتبطا دائماً بعنصر "شجرة الحياة" وأنهما قد صُوُرا على أنهما "حارسا شجرة الحياة". وهذا مما يقوى الاعتقاد بأن المرايا التى كانت تَحْمل التَكْوِينَة الزخرفية المكوَّنة من "السفنكس وشجرة الحياة" كانت تَحْمل مَفْهُوماً خاصاً (انظر حاشية ٤٧٧). ويمكن افتراض أن

الكتابات والإشارات التى كتبت على السطح الأمامى للمـرآة رقـم ٢٩٧٤ ضمن المرايا السفنكسية الموجودة فى متحف الآثار التركية الإسلامية كانت بهدف زيادة القوة السحرية للمرآة.

إن الكتابة الكوفية المزهرة التى تزين أطراف المرايـا السـلچوقية المزخرفة بتكوينة زوجى أبو الهول كلها كتابات أمنيات؛ ففى هذه الكتابات تمنيات تقول "الظفر - البقاء - النجاح والاحتشام، الرفعة والسناء.. البركـة والعظمة، السلطنة والتطور والقدرة ورعاية الله الأبدية لصاحبها..".



صـــورة ١٨٧

ويمكن، اعتمادا على سمات الكتابة والأفرع الملتوية علـى المرايـا السلچوقية (أو القراخانية) التى تزخرفها أن نؤرخها ببدايات القـرن ١٣ أى السابع الهجري.

* * * * *

توجد هاونات برونزية فيما بين الآثار المعدنية السلچوقية المزخرفة بالرسوم البارزة وبالحفر على سطوحها والمصنوعة بتقنيـة الصـب بـين محتويات المجموعات الخاصة والمتاحف التركية، بعضها على شكل سلندرى = أسطواني، وبعضها الآخر لا تضم أية معلومات توضح مكان صنع الأثر فى الكتابات التى فوق الهاونات السلچوقية. ولهذا السبب فإنه يصعب أيضا تحديد المناطق التى تعود إليها الهاونات السلچوقية بشكل قاطع كمـا هـو الحال فى المرايا السلچوقية. إن الهاونات السلچوقية التى يتضح أنها كانت شائعة الاستعمال فى القرون الحادى عشر والثانى عشر والثالـث عشـر الميلادية، أى ٥ ، ٦ ، ٧ الهجرية. من الممكن أن تكون قد صبت كل فـى ورش منطقته. وتضم الهاونات السلچوقية الموجودة فى مجموعات تركيـا، نماذج تعود إلى إيران وبلاد ما بين الرافدين، ولكن الهاونـات التـى تـم الحصول عليها فى جنوب شرق الأناضول، تقوى الاحتمال القائل بأن هذه الأعمال قد صبت فى ورش هذه المنطقة. ولهذا فإن الهاونـات السـلچوقية المعروضة فى المجموعات الخاصة والمتاحف فى تركيا؛ قد صنعت بتقنية الصب. وسوف نتناولها بشكل مجمع فى القسم الذى سنعرف فيه بالآثـار المعدنية لسلاچقة الأناضول.

ب- الآثار البرونزية أو النحاسية الصفراء المصنوعة بتقنية الصب أو الطرق والمزخرفة بأسلوب التكفيت؛ المدرسة الثانية (مدرسة خراسان)

من بين الآثار المعدنية لسلاجقة إيران والموجودة فى المتاحف التركية - والتى يمكن ربطها بالمدرسة الثانية "مدرسة خراسان" نموذج وحيد، موجود فى متحف حاجى بكداش[*76]، وقد صنع بتقنية الصب، ورصع غطاؤه فقط. هذا النموذج هو صندوق من النحاس الأصفر (صورة ١٨٨ a)[٧٥٠].



صورة ١٨٨ a

إن القسم السفلى الذى على شاكلة صينية دائرية مرسومة فى جانب الصندوق الموجود فى متحف حاجى بكداش، مسجل تحت رقم ٨٨٨ فى سجل الجرد. أما الغطاء الذى يأخذ شكل قبة خفيفة على قمتها

(750) هذه العلبة التى كانت موجودة سابقا فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقره، قد نشرها د. س. رايس فى عام ١٩٥٨م؛ انظر: Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork-VI", op. cit., p. 239-252, Pl. VIII a - XII و XIV-XV.

مقبض على هيئة بطة؛ فرقمه فى السجل ٤٤٤ ويرتبط الغطاء بالصندوق بالمنقاش = المشبك وقنطرة القفل. ومعظم العلب والصناديق ذات الغطاء والتى ترجع إلى إيران فى العصر السلجوقى ذات أرضية مربعة قائمة. والعلبة الموجودة فى متحف حاجى بكداش هى النموذج الوحيد للعلب ذات البدن الدائرى المعروف. ولما كان لون المعدن الذى صبت منه هذه العلبة لون أشهب، مما يجعلنا نظن أن سبيكة النحاس الأصفر قد أضيف إليها بعض من الفضة. ويبلغ ارتفاع القسم السفلى للعلبة الذى يأخذ شكل صينية مزخرفة بتقنية الحفر ١٢,٥سم، وقطر أوسع أماكنها ٢٢سم، وقطر الفوهة ١٥,٥سم. وعلى الجسد ثقب كبير، يشير إلى أن التحفة قد تعرضت لضرر غير معروف التاريخ.

إن قسم الغطاء الذى يبلغ ارتفاعه ٣,٥سم وقطره ١٥,٥سم والذى صب من المعدن نفسه هو وقسم القاعدة لنفس العلبة الموجودة فى متحف حاجى بكداش (صورة ١٨٨ -b) قد زخرف بتقنية التكفيت وذلك بورق الفضة والنحاس الأحمر ويبلغ قطر وسط الغطاء ٣,٥ × ٥,٦سم وصنع هو الآخر بتقنية الصب، وعليه ممسك = مقبض على هيئة بطة. وعلى هيكل البطة نرى رسوما قد خطت بتقنية الحفر، ولكن عينها وأجنحتها كفتت بورق النحاس والفضة.

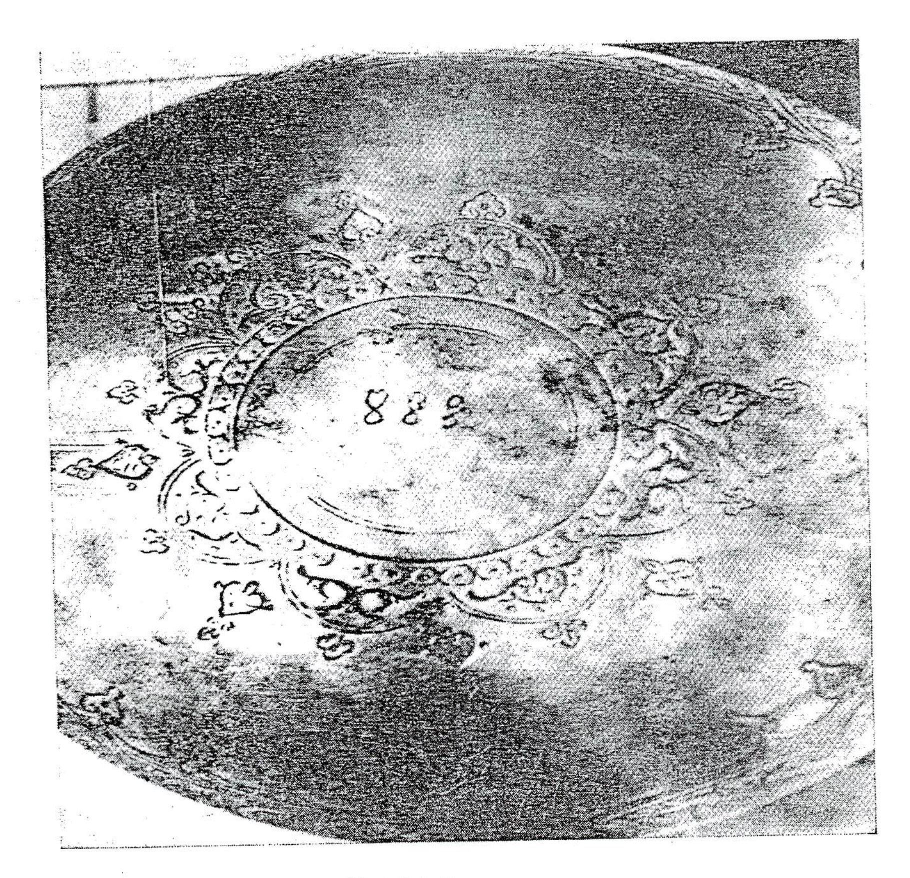
وفى القسم الغويط للعلبة توجد ميداليون كبيرة مزخرفة بسعف النخيل المحور والمكون من دوائر متقاطعة (صورة ١٨٨ -C).



صـــــورة ١٨٨ b

وفوق حافة فوهة القسم السفلى الذى يأخذ هيئة طـاس مـن هـذه التحفة، تلتف كتابة زخرفية "أمنيات طيبة" قد كتبت بخط النسـخ، وتتكـرر تركيبة "دولت.. ارتفاع.. دولت وسلامت" أى تمنى رفعة الدولـة، وتمنـى السلطة والسلامة. وتحت الكتابة، شريط عادى مكون من خطين متوازيين. وتحت هذا الشريط أيضا، تظهر كتابة أمنيات طيبة ثانية وتكـرر التكوينـة الدعائية نفسها مثل "بركة.. نشئة، دولة وسعادة دولة وظفر.. والخيـرات = الطيبات" وقد كتب هذا الشريط الذى يبلغ عرضه ٣,٥سم بـالخط الكـوفي. هذه الكتابة التى تقطعها من ثلاثة أماكن ميداليات ضخمة مزخرفة بعناصر

مجدولة الداخل، تصادف بكثرة فوق الآثار المعدنية لسلاچقة إيران[٧٥١]. وأسفل شريط الكتابة يلتف شريط مضفر رخو عرضه ١سم، وتحت رباط الشريط توجد ديوانيات مزخرفة بتكوينات زخرفية داخلها زوج من الحيوان، تقطعها ميداليات دائرية. داخل واحدة من هذه الميداليات هيكل بطة، وداخل الاثنتين

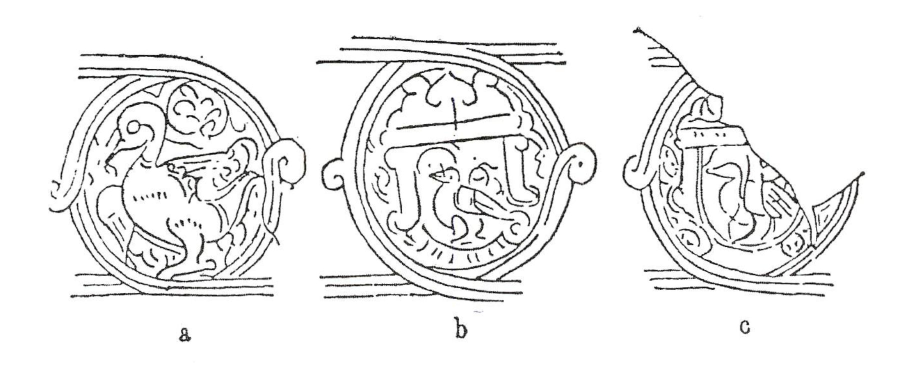


صورة ١٨٨ C

---

(751) عن بعض الآثار المعدنية السلچوقية الإيرانية المزخرفة بالعناصر المضفرة؛ انظر: Suevey, vol. XII, Pl. 1277 C, 1306, 1311 A, 1313 A, 1313 B, 1317 C, 1323.

الأخربين، صورت عناصر لمناظر ومشاهد عـرش محورة، وتحت الأقدام هياكـل بط صغير (تخطيـط ٥٩). وداخل الـديوانيات المحاطـة بثلاثـة صفوف متوازية من الخطوط والتى بقيت فيما بين الميـداليات المزخرفـة بهياكل البط، نرى تكوينات زخرفية مكونة من "أسد ممسك بأرنـب" و"أسـد ممسك بثعلب" و"أسد يأكل أرنبا وهو رابض فى مكانه" و"أسد يأكـل ثعلبـا وهو رابض فى مكانه. و"أسد يهاجم حمارا وحشيا" و"طاوسين يتقاطعان عند رقبتيهمـا ... ". (صور ١٨٨ i - d) ولما كان محيط هذه الهياكل الحيوانية التى تكون هذه التكوينات الزخرفية، قد حفر على هيئة أخاديد عميقـة yivler ، فقد أعطت تتابعا للحفر الغائر للحيوانات. إن أرضية الأقسام التى صـورت بها التكوينات الحيـوانية مزخرفـة بعناصر ورقية قد تم نثرها على شـكل



شـكل ٥٩

متناثر ومتباعد. بعض الحيوانات فى الصور، قد رسـمت ثلاثـة أربـاع أجسادها من زاوية البروفيل، أو أن الحيوانات التى أعطت بروفيلا كـاملا، فإن آذانها أو أفخاذها التى بقيت فى الخلف قد تم توضيحها. بمحيطـين أو برسم منظورى أو أن مخالبها الأمامية قد رسمت بشكل أكبر من تلك التـى

بقيت فى الخلف، وفى هذا مسعى لخلق الشعور بالعمق فى التصوير على المعادن.

ويوجد فوق غطاء الصندوق الدائرى الموجود فى متحف حـاجى بكداش، ذلك الغطاء المزخرف بتقنية الترصيع، يلتـف حولـه إفريـز فـى عرض ٣,٥سم، وقد صور من داخله مشاهد مرح وتسلية، استقرت فيما بين أطر قد زخرفت بعناصر نباتية (صورة ١٨٨ - b). داخل هـذا الإفريـز، وتتراص بداية من مكان اتصاله وارتباطه بالبدن واتجاها من اليمـين إلـى اليسار الصور التالية على التوالي:

١- شخص يعزف على الدف وقد جلس متربعا.

٢- شخص يعزف على الهارب.

٣- شخص يرفع القدح.

٤- شخص وهو يعزف على الناى (أو المزمار).

٥- شخص يعزف على العود.

٦- راقصة وهى تضرب الصنج.

٧- شخص يرفع قدحا.

٨- هيكل خادم وهو يفرغ ما بداخل الدورق الطويل العنق إلى طاس مثبت على قوائم.

٩- هيكل شخص وهو يرفع القدح.

١٠- هيكل شخص وقد أمسك بقدح ضخم- بجوار هذا الهيكل وعلى الأرض يوجد إبريق كبير، وآنية فاكهة يتضح أنها تعود إلى هذا الشخص.

١١ - شخص خادم وهو يهرع.

١٢- شخص ممسك بقدح كبير، وفى يده دورق بعنق طويل.

وبجوار بعض الموسيقين، أخونة صغيرة منخفضة قد وضعت فوقها

الأقداح، كما ترى آنية فواكه ذات قوائم. هذه التكوينات؛ بالرغم من أنها قد رسمت فوق أرضية قد تركت دون رسوم، فإن النباتات المزهرة الضخمة وذات الورق الضخم التى قد استقرت بين هياكل الشخوص تبين أن هذه المشاهد كانت فى حديقة. والنباتات ذات المظهر المعمارى الذى يمثل الحديقة، تذكر بالعناصر النباتية التى ترى فوق الآثار (نموذج لذلك انظر صورة ١٢) وبأنها تعود إلى الأعمال المعدنية التى تعود إلى العصر الإسلامى المبكر[٧٥٢].



صورة ١٨٨ d

---

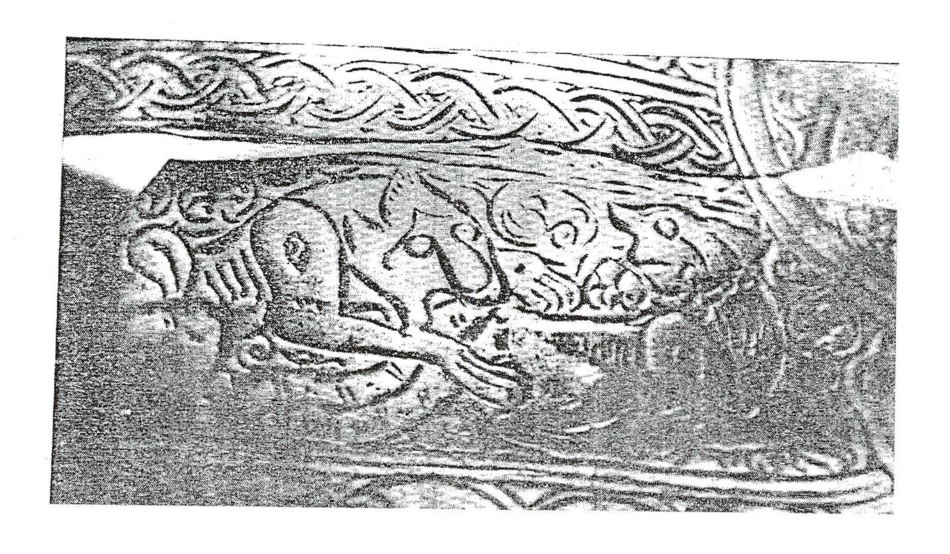
(752) عن الطبق الفضى الذى يعود إلى العصر الإسلامى المبكر وقد احتلته زخارف نباتية ذات أزهار وأوراق ضخمة؛ انظر: Survey, vol. VII, Pl. 239 B.



صـــــورة ١٨٨ E



صـــورة ١٨٨ F





صـــــورة ١٨٨ h



صـــــورة ١٨٨ i

إن أقرب ما يكون لهذه الشخوص التى تعزف على المعازف المختلفة والشخوص التى تشرب الخمر والتى تزخرف غطاء صندوق متحف حاجى بكداش هى المشاهد نفسها التى تبدو بين المشاهد التى تزخرف السطل (انظر صورة ١٠٤ وحاشية ٥٠٨) الذى نشاهده بين محتويات متحف الهرميتاج، هذا السطل من أعمال هرات ومؤرخ بعام ١١٦٣، وللتذكير؛ وفى أحد الأفاريز الشخوصية التى تحيط بدن هذا الأثر المعروف باسم "سطل بوبرنسكى" تصور مشاهد تسلية كهذه. والشخوص التى ترى فى مشاهد المرح التى تأخذ مكانها فوق سطل بوبرنسكى – مثل النبلاء الذين يرفعون الأقداح ويجلسون متربعين، وكذا الأشخاص الذين يعزفون على الرباب والمعازف والراقصات – هى قريبة جدا للشخوص التى تزخرف غطاء صندوق متحف حاجى بكداش. ولكن الترصيعات سواء النحاسية أو الفضية الموجودة فوق السطل المؤرخ بعام ١١٦٣م = ٥٥٩هـ، قد كفتت داخل القونترات التى فتحت على شكل نتوء عميقة. وعلاوة على ذلك فقد نقش فوق هذه الترصيعات تفاصيل أخرى. أما الترصيعات التى تزين غطاء العلبة الموجودة فى متحف حاجى بكداش، فقد حزت خطوط بجوار بعضها، وتم الطرق فوق حوافها الخشنة، وهناك تفاصيل أخرى فوق هذه الترصيعات. هذا الفارق المهم، لفت انتباه "د.س. رايكه" "D. S. Rice" مما جعله يطرح أن العلبة أى الصندوق الموجود فى متحف حاجى بكداش يعود إلى تاريخ أسبق قليلا عن عام ١١٦٣م = ٥٥٩هـ، وكما أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالآثار المعدنية لسلاچقة إيران والموجودة فى البلدان الخارجية، فإن أقدم نموذج مؤرخ فى كتابته

من بين الآثار السلجوقية الإيرانية التى طبقت تقنية التكفيت هـــى مقلمـــة مؤرخة فى عام ١١٤٨م = ٥٤٣هـ، (انظر صورة ١٠٣ حاشـــية ٥٩٣). وهكذا، فإن العلبة الموجودة فى متحف حاجى بكداش يمكن تأريخها فيمـــا بين أعوام ١١٤٨ – ١١٦٣م = ٥٤٣ – ٥٥٩هـ.

لقد أوضح (د. س. رايكه) (D. S. Rice) أن الخـــواص الأخـــرى التى ترى فوق الشريط المطبق بتقنية التكفيت، تبين أن هذه العلبة ترجع إلى تاريخ مبكر إلى حد ما عن ١١٦٣، وأهم هذه المميزات والخواص؛ استخدام كمية كبيرة من النحاس إلى جانب الفضة فى عمليـــات التكفيـــت، ووضـــع التكوينات الزخرفية فوق أرضية خلو تقابل مشاهد النباتات المعمارية التـــى تمثل الحديقة على الآثار المعدنيـــة للعصـــر الإســـلامى المبكـــر، ارتـــداء الشخوص ملابس ذات ياقات دائرية، ووجود أوانى فواكه وأباريق، ورســـم الشخوص فى أحجام كبيرة، كل هذه الفروق جعلت رايكه يعتقـــد أن هـــذه الفوارق تؤيد طرحه بأن هذا الصندوق يعود إلى تاريخ مبكر إلى حد ما عن عام ١١٦٣،

إن الصندوق ذا الغطاء الموجود فى متحف حاجى بكداش يحمـــل أهمية من ناحية كونه واحدا من النماذج المبكرة التى زخرفت بتكوينات من شخوص بشرية بين الآثار المرتبطة بمدرسة خراسان، هذا من ناحية، ومـــن ناحية أخرى فهو الأثر الوحيد المرتبط بمدرسة خراسان والموجـــود ضـــمن مجموعات تركيا.

هوامش المترجم لهذا الجزء

(76*) **بكداش:** (حاجى بكداش = حاجى بكطاش = حاجى باكتاش) الحاج بكتاش. ولد فى نيسابور ٦٤٥هـ = ١٢٤٧م وهاجر إلى الأناضول بإشارة من الصوفى أحمد يسوى عام ٦٨٠هـ = ١٢٨١م. وتوفى بها سنة ٧٣٨هـ = ١٣٣٧م هو واحد من أشهر رجال التصوف فى الأناضول ونسبت إليه الطريقة "البكتاشية". يرجع بعض أرباب التصوف سلسلتها إلى حضرة سيدنا على كرم الله وجهه. هى تعتمد على الفكر الباطنى فى الكثير من أسرارها. تشكيلاتها سرية. عاصر ظهور الدولة العثمانية وهو الذى بارك جندها الجدد "يكى چرى" = الانكشارية. ولذلك انتسبوا إليها. ينظر إليها البعض على أنها ليست طريقة صوفية بل يعتبرونها مذهبا من المذاهب الإسلامية ويربطونها بالفكر العلوى الذى انتشر فى الأناضول؛ انظر:

M. Z. Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri. Ist. 1983.

٢ – سوريا وما بين النهرين

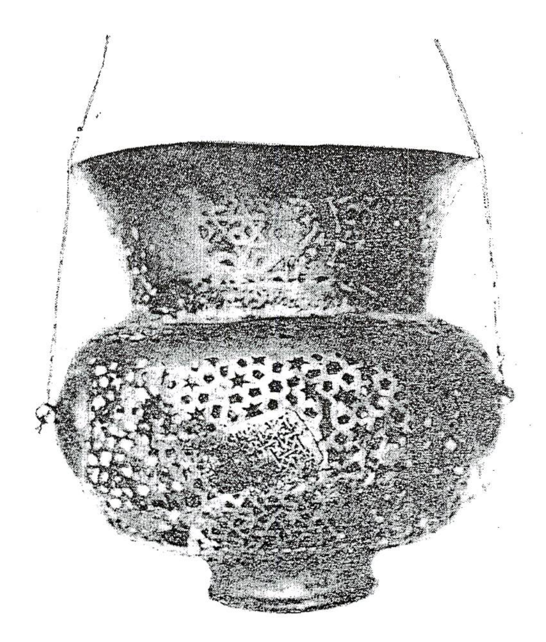
(الأعمال المعدنية التى تعود إلى الأيوبيين الذين تابعوا العنعنات الفنية السلچوقية والزنگيين وسلاچقة سوريا خلال الفترة الممتدة من نهاية القرن الحادى عشر أى الخامس الهجرى إلى منتصف عام ألف ومائتين وستين = ٦٥٩هـ)

خلال القسم الذى تناولنا فيه الأعمال المعدنية السورية والخاصة ببلاد ما بين النهرين والتى ترجع إلى العصر الزنگى والأيوبي، بينا أن الجزء الأكبر من هذه الأعمال المصنوعة من النحاس الأصفر "الشبه" زخرفت بتقنية التكفيت، وأن القسم الأكبر منها قد صنع فى سوريا وميزوبوطاميا، ولكن الأعمال المنقوشة والمزخرفة بالتكفيت أرجعنا معظمها أحيانا إلى سوريا، وأما تلك التى صنعت بأسلوب الصهر والصب وزخرفت بتقنية التخريم فإن بضعة قناديل منها – والتى صنعت من النحاس الأصفر أيضا وزخرفت بالتخريم – أرجعناها إلى بلاد ما بين النهرين، وأوضحنا كذلك أن هناك مجموعة من المرايا البرونزية قد زخرفت بالنقوش البارزة، وتم صنعها بالصهر والصب. وبعض هذه النماذج التى أشرنا إليها وبالتقنيات المذكورة، والتى ترجع إلى بلاد ما بين النهرين وسوريا موجودة ضمن

المجموعات التركية. وسوف نتعرف على هذه الأعمال فى القسم الثالث (ج) حسب التسلسل المقدم.

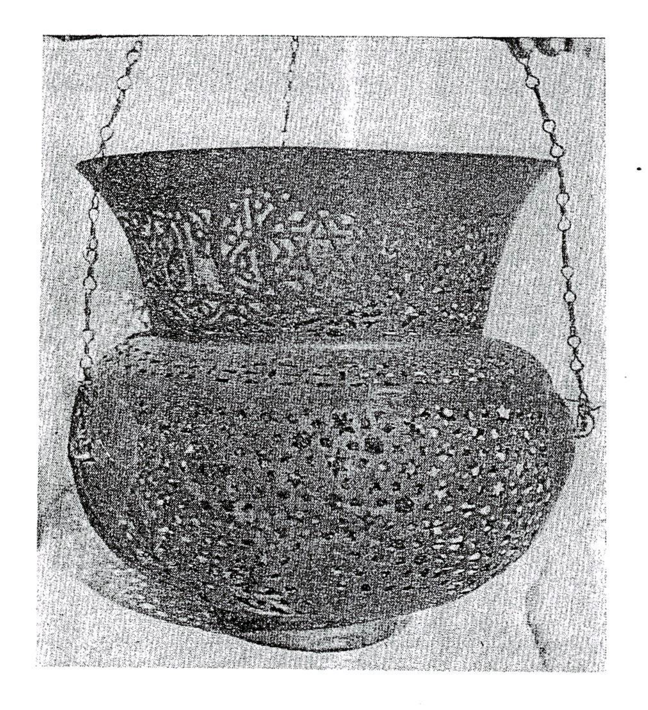
أ- (القناديل النحاسية المصنوعة بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التخريم... والمرايا البرونزية المصـنوعة بالصب والمزخـرفة بالزخارف البارزة..)

فى القسم الذى تناولنا فيه آثار بلاد ما بين النهرين وسوريا، ومن بينها القناديل النحاسية المزخرفة بتقنية التخريم التى أرجعناها إلى سوريا كنا قد عرفنا بواحد منها يرجع إلى مسجد قبة الصخرة فى القدس، ويرجع إلى القرن الثانى عشر أى السادس الهجري. وموجـود فى متحف اللوفر (انظر



صـــورة ١٨٩ a

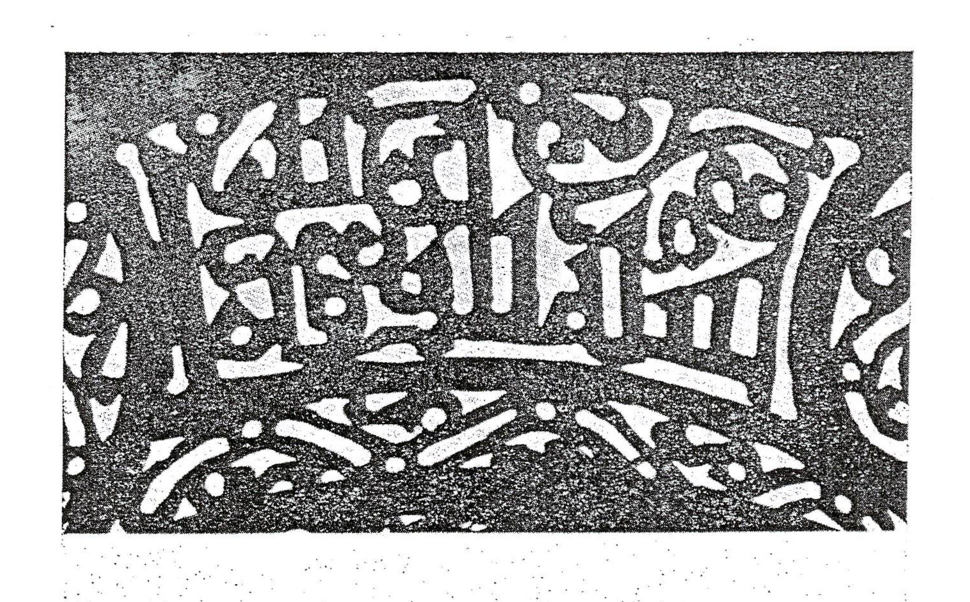
شكل ٤٥ حاشية ٥٨٢) وهناك أيضا قنديل من النحاس الأصفر ومزخرف كذلك بتقنية التخريم ويعود إلى سوريا فى العصر السلچوقي، وهو موجود فى متحف الآثار التركية والإسلامية فى إستانبول (صورة ١٨٩ أ – ب)، ومن كتابة هذه التحفة التى جاءت إلى إستانبول من جامع بنى أمية فى الشام يتضح أنه قد صنع فى عام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ. هذا القنديل النحاسى الأصفر المـقيد تحت رقم ١٩٢ فى قائمـة الجرد قد تشـكل بتقنية الطرق،

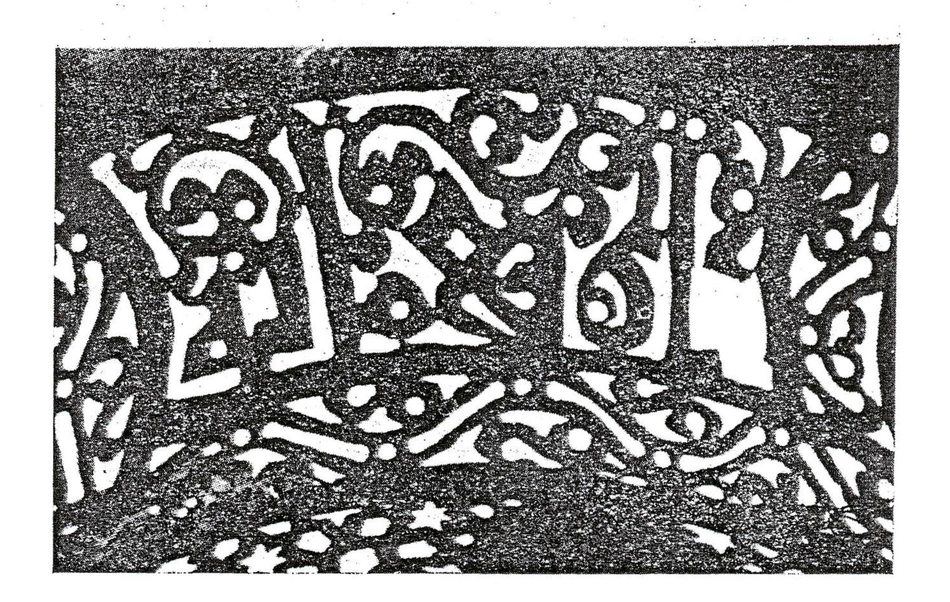


صـــورة ١٨٩ b

وطبقت عليه زخارف بتقنية وأسلوب التخريم على شكل رسوم، ارتفاعه ٣٣ سم، وقطر الفوهة ٢٩سم، وقطر القاعدة ١٢,٥سم، وبدنه دائري. تتسع

الفوهة قليلا كلما اتجهنا إلى أعلى، له عنق طويل، وقسمه القدمى دائري. وعلى القطع الثلاث الصماء والتى تأخذ شكل الترس ولحمت ببدن التحفة توجد حلقات يعلق منها القنديل بالسلاسل فى السقف. هذه التحفة التى تعرضت لضرر غير محددة التاريخ، رممت الأجزاء التى تخرمت وأصابها العطب بقطع قد أخذت من قناديل أخرى. وفوق إحدى هذه الرقع ترى رسوم هندسية على هيئة صلبان معقوفة (انظر صورة رقم ١٨٩ أ)، والقنديل المنسوب إلى شغل سوريا والمؤرخ فى القرن الثانى عشر والموجود فى متحف اللوفر (صورة ٤٥) فيه شبه كبير بالرسوم الموجودة على عنق القنديل محل الدراسة. وهكذا فإن القنديل الموجود فى إستانبول، والمؤرخ بنهاية القرن الثانى عشر من الواضح أنه قد رمم فى تاريخ يعود إلى ما بعد نهاية القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجري. إن عنق القنديل المسجل تحت رقم ١٩٢ فى سجل الجرد يلتف حوله شريط من الكتابة الكوفية بعرض ٥سم (صورة ١٨٩ جـ). هذا الشريط تقطعه ميداليونات دائرية مزخرفة بموتيفات نباتية ونجمة سداسية الزوايا على مكانين من هذا الشريط. نعلم من الكتابة أن هذا القنديل قد صنع عام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ، ولكن ليست هناك أية معلومات عن الصانع الذى أبدعه ولا عن المكان الذى صنع فيه. وتوجد داخل قسم القدم "القاعدة" كتابة تسجل عبارة "الذى فى الشمال". ويمكن التخمين من هذه العبارة (الذى فى الشمال) المكان الذى يعلق فيه القنديل أى يعلق على الواجهة الشمالية فى الجامع. وفوق بدن القنديل المؤرخ بعام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ والموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول رسوم هندسية بسيطة مكونة من موتيفات أنجم





صـــورة ١٨٩ C

سداسية الزوايا فى أغلبها. هذه الرسوم التى تمت بأسلوب التخريم قد شغلت بشيء من اللامبالاة أى بدون عناية ملحوظة، لدرجة أن الموتيفات التى كان يجب تخريمها على قسمى الرقبة والبطن قد نسيت ولم تخرم (انظر صورة ١٨٩ أ- ب). إن التحفة التى يتم زخرفتها بشيء من اللامبـالاة وعدم الدقة لا يمكن أن تكون بضاعة مستوردة، بل إن القنديل المؤرخ بعام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ والذى يرجع إلى جامع بنى أمية الموجود فى الشام؛ من الممكن التخمين أنه قد صنع فى إحدى الورش بالمدينة نفسها.

كانت الشام عام ١٠٩٠م = ٤٨٣هـ تحت إدارة السلطان طرطوش (١٠٧٩ - ١٠٩٥م = ٤٧٢ - ٤٨٨هـ) أخى السلطان ملك شاه بن ألب أرسلان سلطان السلاچقة العظام. وهكذا فإن قنديل النحاس الأصفر الموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول يمكن تصنيفه على أنه "عمل سلچوقي" يرجع إلى سلاچقة سوريا خلال عصر السلاچقة العظام.

إن قنديل عام ١٠٩٠م = ٥٨٣هـ الذى يبدى نمطا عاديا من الصنعة من ناحية ونظرا لأنه نموذج من تلك النماذج المعدنية التى تعود إلى العصر السلچوقى من ناحية أخرى، فإنه يحمل أهمية كبيرة حيث إنه واحد من النماذج النادرة المؤرخة بالقرن الحادى عشر (والنموذج المؤرخ الثانى والذى يرجع إلى القرن الحادى عشر هو الصينية الخاصة بألب أرسلان والمؤرخة بعام ١٠٦٦م = ٤٥٩هـ وتوجد فى متحف الفنـون الجميلة فى بوسطن (انظر صورة ٥٧، وحاشية ٤٠٣).

* * * * *

فى القسم الذى عرفنا فيه بالأعمال المعدنية لبلاد ما بين النهرين وسوريا، ومن بين المرايا السلچوقية المزخرفة برسوم بارزة تم صنعها بالصب، قلنا إن هناك مرايا ذات مقابض مزخرفة بخمس ميداليونات قد استقرت فوق السطح المغطى برسوم هندسية، وفى داخلها صور "لرأس إنسان متوج". وقد صنعت هـــذه الأعمـــال فى بلاد ما بين النهرين "ميزوبوطاميه" فى أغلب الظن. (انظر صورة ١٣٢ وحاشية ٥٨٦) وكما سبق القول: فبالإضافة إلى القناديل المنقوشة بتقنية التخريم، والمغطاة بموتيڤات هندسية على السطوح الكبيرة فى فن المعادن الإسلامية، فإنها ترى لأول مرة على النماذج المرتبطة بمدرسة الموصل وعلى الآثار المزخرفة بأسلوب التكفيت التى صنعت فى ميزوپوطاميه خلال العصر الزنگى. إن أرضيات المرايا المزينة بتصاوير "رأس الإنسان المتوج" والمغطاة بموتيڤ حرف Z المتداخل فى بعضه نراها أمامنا - داخل ميداليون - بين زخارف صندوق (صورة ١٣٥ أ - ب حاشية ٥٨٨، ٦١١) مؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـــ ويحمل توقيع الأسطى اسماعيل بن وارد الموصلى لأول مرة. وللتذكرة، إذا ما وضعنا الصندوق المؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـــ أمام ناظرينا، فإن المرايا المزخرفة بتصاوير "رأس إنسان متوج" والمغطاة برسوم حرف Z المتداخل فى بعضه فوق كل السطح، يحتمل أنها صنعت فى تاريخ يعود إلى ما بعد ١٢٢٠م = ٦١٧هـــ، وربما فى الربع الثانى للقرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الميلادي.

إن إحدى المرايا الصغيرة ذات المقبض والمزخرفة بتكوينة "رأس إنسان متوج" والتى نظن أنها تعود إلى بلاد ما بين النهرين فى تاريخ يعود

إلى ما بعد ١٢٢٠م = ٦١٧هـ توجد فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول (صورة ١٩٠) ورقم قيدها فى سجل الجرد ٢٩٧٦، وهى مرآة برونزية قطرها ٧,٥سم ولكن مقبضها ناقص.

وربما يذكر هذا بالإشارات الفلكية مثل (حاشية رقم ٥٨٧) الروزيتات أى الحليات المعمارية التى على شاكلة الوردات المزخرفة برءوس بشرية يفهم أنها ترمز إلى "الشمس" و"القمر" التى كانت ترى فوق الآثار المعمارية لسلاچقة الأناضول.

إن المرآة الصغيرة المزخرفة بصور "رأس الإنسان المتوج" الموجودة فى متحف الآثار الإسلامية والتركية، تحمل أهمية لكونها نموذجا جديدا ينضم أو يضاف إلى هذه المجموعة من المرايا ذات العدد القليل.



صـــورة ١٩٠

الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر والمزخرفة بتقنية التكفيت "مدرسة الموصل":

هناك عدة نماذج مهمة يمكن إرجاعها إلى مدرسة الموصل مزخرفة بتقنية التكفيت وصنعت بأسلوب الطرق، يمكن إرجاعها إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين فيما بين الأعمال المعدنية التى تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى وهى معروضة فى متاحف تركيا. ومن بين هذه الآثار إبريقان من النحاس الأصفر يتضح من كتاباتهما معلومات قيمة، وهما موجودان فى متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول. هذان الأثران اللذان يشبهان أباريق سوريا وما بين النهرين (انظر صور ١٣٤/ ١٣٦/ ١٣٨/ ١٣٩/) والتى تعود إلى القرن الثالث عشر من ناحية الفورم = الشكل؛ أحدهما مقيد فى سجل الجرد تحت رقم ٢١٧ والآخر تحت رقم ٢١٨، وغطاء كل منهما ليس هو الأصلي.

إن ارتفاع الإبريق المسجل تحت رقم ٢١٧ وبدون غطاء (صورة ١٩١ أ-جـ) [٧٥٣].

[٧٥٤]. ٣٩سم وقطر أوسع جزء من البدن ٢٠سم، وقطر القاعدة ١٦,٥سم.

---

(753) انظر: Marçais, G. -Poinssot, L. op. cit., vol. I, p. 426; Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork, V", op. cit., p. 217-220, Pl. X-XI; Wiet, G. Cataloğue Genéral du Musée Arabe du Caire. Objects en Cuivre, p. 164.

(754) انظر: Ağaoğlu, M. "Two Thirteenth-century Bronze Ewers", Burlington Magazine, 57, (1930), p. 27, Pl. A; Rice, D. S. "Studies in Isalmic Metalwork - III", op. cit., p. 229-232, fig. 1-2, Pl. I-II, a-b.

وقد رمم الجزء العـــلوى من المقبض الذى صنع على هيئة أنبوب أجوف، وقد أضيفت قطعه فيما بعـد علـى المكان الذى يربط المقبض بالفوهة.



صـــورة ١٩١ a

وزخرفة هذا الإبريق رقم ٢١٧ عادية جدا؛ إذ تتكـون مـن موتيقـــات أى عناصـر نباتيـة وأشرطة كتابـة. إن جــزء كتـف الإبريق محـاط بشـريط كتابـة بعرض ٥,٢سم كتب بخط النسخ (صـــورة ١٩١ ب). وتحت هذه الكـــتابة التي

حددت بأطر رفيعة مباشرة يوجد الشريط النهائى المكون من عناصر نباتية. وحول عنق الإبريق وجزء المبسم توجد كتابة أخرى خطت أيضا بخط النسخ. إن الكتابة التى تزين الإبريق والعناصر النباتية قد كفتت بورق الفضة، أما أطر الكتابة التى على كتف الإبريق فقد رصعت بورق النحاس الأحمر. ورغم بقاء الترصيع النحاسى بحالة جيدة، فإن ترصيع الفضة قد سقط معظمه.



صــــورة ١٩١ b

إن الكتابة التى تأخذ مكانها فوق المبسم وكتف الإبريق رقم ٢١٧ تتمنى لصاحب التحفة الشرف والشهرة والنجاح والحياة الأبدية فهى كتابات بركة، أما الكتابة التى تلف حول العنق (صورة ١٩١ حـ) ففيها توجد مهمة



صـــورة ١٩١ C

تتعلق بالعمل؛ ففى هذه الكتابة التى استقرت فوق أرضية سادة يتضح أن هذا الإبريق "قد صنع فى عام ١٢٢٩م على يد إياس غلام الأسطى عبد الكريم ابن الترابى الموصلى فمن هذه الكتابة نعلم أسماء كل من الصانع الذى صنع هذا الإبريق وهو الأسطى إياس ومعلم هذا الأسطى إياس وهو "الأسطى الموصلى عبد الكريم بن الترابي". ويوضح د. س. رايكه معتمدا على المعلومات التى اكتسبها من السمعاني(77*) الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر؛ يوضح أن "الترابي" صفة نسبية قد استخدمتها مجموعة كانت تعيش فى مدينة مرو وكانت تعمل بالتجارة[٧٥٥]. وهكذا؛ يتضح أن معلم إياس الذى صنع الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩ كان "موصليا" من ناحية، وأنه عبد الكريم الذى كان يستعمل لقب "الترابي" وأنه قد قدم إلى الموصل من خراسان، أو أن والده هو الذى كان خراسانيا. وهذه الكتابة تقوى ما أذهب إليه من أن تقنية التكفيت قد وصلت إلى الموصل عن طريق صناع = "أسطوات" خراسانيين.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالأعمال المعدنية الخاصة ببلاد ما بين النهرين وسوريا والمرتبطة بالمدرسة الموصلية والموجودة فى الدول الخارجية، أنه أقدم النماذج التى أمكن نسبتها إلى سوريا أنه يخص أحد الأمراء الأيوبيين الذى ذكر اسمه فى هذه الكتابة، وأن هذه النماذج هى إبريق مؤرخ فى عام ١٢٣١/ ١٢٣٢م = ٦٢٩ - ٦٣٠هـ (انظر حاشية ٦٢٢ وصورة ١٣٩). وأن الأعمال التى ترتبط بمدرسة الموصل والتى صنعت

---

(755) انظر: Rice, D. S. "Stadies in Islamic Metalwork - III", op. cit., p. 230.

قبل هذا التاريخ قد تم تصنيفها على أنها نماذج تعود إلى بلاد ما بين النهرين. وهكذا يمكننا تصنيف الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩م = ٦٢٧هـ والموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية على أنه يعود إلى بلاد ما بين النهرين. كما أن استخدام الترصيع بالنحاس الأحمر والذى لم يصادف على الأعمال الأيوبية فوق هذا الإبريق ليقوى قناعتى بأن هذا الإبريق قد صنع فى بلاد ما بين النهرين = أى فى ميزوبوطامية.

إن الإبريق الذى يحمل رقم ٢١٧ فى سجل متحف الآثار التركية الإسلامية يحمل أهمية كبيرة لكونه نموذجا مؤرخا يعود إلى بلاد ما بين النهرين من ناحية، ولأنه يحمل فى كتابته اسم اثنين من الصناع الموصليين.

* * * * *

الإبريق النحاسى الأصفر الثانى الذى يحمل رقم ٢١٨ فى سجل قيد وجرد متحف الآثار التركية الإسلامية (صورة ١٩٢ أ- ب) [٧٥٦] يشبه إلى حد كبير الإبريق رقم ٢١٧ من ناحية الشكل ولكن السواد الذى صنع بتقنية الريبوزيه "النقش البارز" والذى يزخرف عنق هذه التحفة أكثر سمكا، بالإضافة إلى أن قسم الياقة التى تربط العنق بالكتف شرائحية. ارتفاع الإبريق بدون الغطاء ٤٠سم، قطر القاعدة ١٦,٥سم. ومبسم الإبريق رقم ٢١٨ على وشك الانفكاك من الموضع الذى لحم فيه.

سطح الإبريق كله مكفت بالفضة، لم تستخدم فى زخرفته كما هو الحال فى الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩م التكوينات الزخرفية الشخوصية. إنما

---

[756] انظر: Ağaoğlu, M. "Two Thirteenth - century Bronze Ewers", op. cit., p. 27-28, Pl. 8.



صـــــورة ١٩٢ a

جاءت زخرفته عبارة عن أفاريز كتابة بخط النسخ وتكوينات من الأرابيسك المتناسق والذى استقر داخل نيشات، وفى الفراغات المثلثة التى بقيت بين النيشات قد تم عمل زخرفة من عناصر حرف y متداخل فى بعضه. (صورة ١٩٢ ب).

استقرت إحدى كتابات الإبريق رقم ٢١٨ فوق القسم العلوى من العنق، والأخرى على الكتف، والثالثة أيضا على المكان الذى يوحد بين البدن والقاعدة. والكتابات الثلاث تكاد تكون قد استخدمت الكلمات نفسها حيث كررت اسم الأمير الأيوبى صاحب الأثر وألقابه. ويتضح من الكتابة أن صاحب هذا الإبريق هو أمير المؤمنين الملك الكامل نصر الدين محمد بن أبى بكر ابن الأمير الأيوبى خليل. والذى يحمل صفات: (صاحب الشأن والشهرة، العالم، العادل، حامى حدود الدين والمكتسب للنصر، سلطان الإسلام والمسلمين). وكان الملك الكامل وهو ابن السلطان الأيوبى أبى بكر أى العادل الأول، يحكم مصر فيما بين أعوام ١٢١٨ - ١٢٣٨م = ٦١٥ - ٦٣٦هـ كما حكم سوريا فى بعض الأحيان (وكما سبق أن أوضحنا أيضا، فإن الملك الكامل قد احتل ديار بكر عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ وهو الذى أسر الملك الأرتوقى مودود المسعود ونفاه إلى مصر) (انظر حاشية رقم ٦٢٠).

ولا توجد بين الأعمال المعدنية التى ذكرت أسماء الأمراء الأيوبيين فى كتاباتها أيضا، نماذج أخرى صنعت من أجل الملك الكامل. ولهذا السبب فإن الإبريق رقم ٢١٨ فى سجلات متحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول هو الوحيد الذى يحمل اسم الملك الكامل، ومن هنا فإن له أهمية كبرى.



صــــورة ١٩٢ b

وليس فى الإمكان القطع بأن هذا العمل الذى نصنفه على أنه عمل أيوبي، قد صنع فى القاهرة أم فى الشام. ولكن لما كانت الكثرة الغالبة من الأعمال المعدنية التى تحمل أسماء الأمراء الأيوبيين قد صنعت فى الورش السورية فيمكن أيضا التفكير فى أن هذا الإبريق قد صنع فى سوريا أيضا.

وكما أن مكان الصنع لم يوضح فى كتابات الإبريق المصنوع باسم الكامل الأمير الأيوبي؛ فإن التاريخ واسم الصانع غير موجودين أيضا. ولهذا السبب فإن آغا أوغلى قد أرخ إبريق الكامل بسنوات حكم هذا الأمير المحصورة فيما بين عامى ١٢١٨ و ١٢٣٨م = ٦١٥ – ٦٣٦هـ، ولكن حسب قناعتى فإن هذا الأثر من الممكن أن يكون محصورا فيما بين تواريخ أقل تحديدا.

إن زخارف إبريق الكامل تتشابه تشابها قويا مع عدة أباريق ترجع إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين، وموجود عليها تواريخ وتحمل توقيعات الصناع الموصليين. ومنها ذلك السوار الغليظ الذى تم بتقنية الريبوزيه = النقش البارز، والذى يزخرف عنق هذا الإبريق، ويشبه إلى حد كبير السوار الذى يرى (انظر صورة ١٣٨ حاشية ٦٢١) فوق عنق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٦م = ٦٢٣هـ والموجود فى متحف الميتروبوليتان. كما أن عنصر الدياپازون = "Diyapazon" (الشوكة الرنانة التى تأخذ شكل حرف "Y") المتداخل فى بعضه والمزخرف داخل المقصورات المثلثة التى تأخذ أماكنها فوق بدن إبريق الكامل نجده داخل إفريز فى القسم العلوى من عنق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٦م = ٦٢٣هـ والموجود فى متحف الميتروبوليتان، وكما نجده فوق مبسم (انظر صورة ١٣٩) الإبريق المؤرخ ١٢٣١/ ١٢٣٢م =

٦٢٩/ ٦٣٠هـ والموجود فى جاليرى متحف فنون الفرير فى واشنطن. كما أن التكوينات الأرابسكية السيمترية التى استقرت داخل النيشات التى تزخرف بدن الإبريق المقيد تحت رقم ٢١٨ تقترب إلى حد كبير من التكوينات الأرابسكية الموجودة فوق جسد الإبريق المؤرخ ١٢٣١/ ١٢٣٢ الموجود بمعرض الفرير. ومن بين الأباريق السورية والميزپوطامية والتى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣م أى ٧ هجري. والتى لم تستخدم تكوينات شخوصية توجد ثلاثة أباريق فقط معروفة. أحد هذه الأباريق هو الذى يذكر فى كتابته اسم الكامل، والذى حاولنا تأريخه فى سنوات محددة والموجود فى متحف الآثار التركية الإسلامية. والآخر يوجد فى المتحف نفسه وهو الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٩م = ٦٢٧هـ، أما الثالث فهو ذلك الإبريق المؤرخ بسنة ١٢٣١/ ١٢٣٢م = ٦٢٩/ ٦٣٠هـ والموجود فى معرض الفرير للفنون. والخلاصة فإن الإبريق الذى صنع باسم الكامل يمكن القول إنه يحمل شبها كبيرا مع النماذج المؤرخة فى أعوام ١٢٢٦، ١٢٢٩، ١٢٣١/ ١٢٣٢م أى ٦٢٤، ٦٢٧، ٦٢٩، ٦٣٠هـ وهى تلك الأباريق التى تعود إلى مناطق بلاد ما بين النهرين وسوريا ومرتبطة بمدرسة الموصل الفنية. واعتمادا على هذا التشابه الكبير يمكن تأريخ إبريق الكامل بالأعوام المحصورة فيما بين ١٢٢٦ و ١٢٣٢م = ٦٢٤ و ٦٣٠هـ.

* * * * *

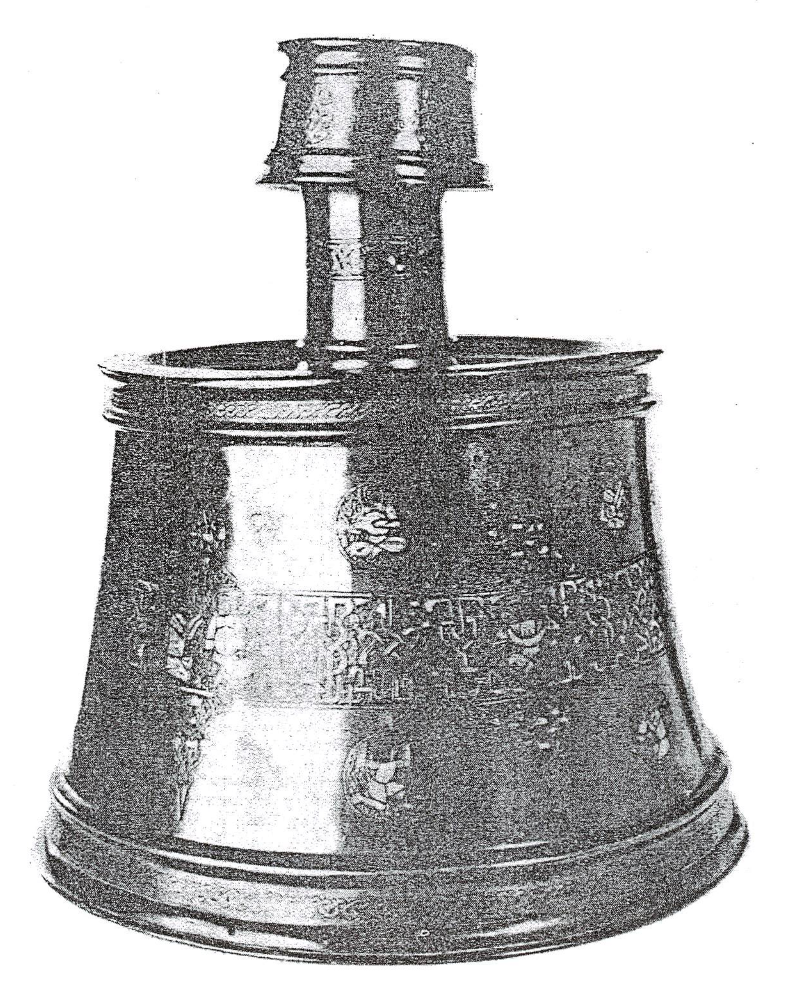
هناك نموذج آخر يمكن إسناده إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، وهو من القطع المعدنية السورية – الميزوپوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية والموجودة فى متاحف تركيا،

وهو شَمْعِدان من النحاس الأصفر (صورة ١٩٣ أ ← ز) مَعْروض فى متحف حاجى بكداش. هذا الأثر الذى يحمل رقم ٨٩٤ فى سجلات جرد المتحف، رَأْسَه وعُنُقَه وكَتِفَه وبَدَنَه نُفِّذت جميعها بتقنية الطرق كأجزاء مُنْفَصلة أولاً ثم تم تجميع القطع وتوحيدها باللحام. وزخرف الشمعدان بأسلوب التكفيت، واستخدمت أوراق الفضة فقط فى هذا التَرْصِيع. وقد تم فتح الأوراق من زواياها ومُحِيطها وتم الطرق على أطرافها بالشاكوش وثُبِّتت بالداخل.

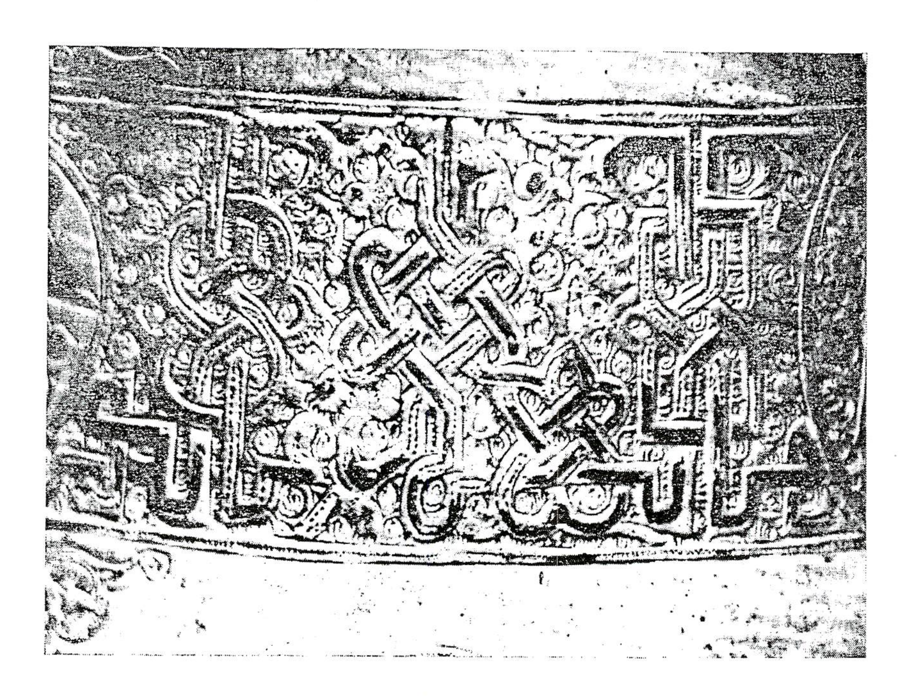
إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش والذى يبلغ ارتفاعه ٣٣,٥سم وقطر قاعدته ٣٢سم له بدن على شكل tronkonık قُمْعِي. ورَقَبَة أسطوانية، وقسم للرأس هو تكرار لشكل البدن. إن طراز الشمعدان القُمعي، قد شاهدناه لأول مرة فى إيران خلال العصر السلچوقي.

ويعد الشمعدان الفضى المؤرخ بعام ١١٣٧ ويحمل اسم السلطان سنجر من السلاچقة العظام (انظر صورة ٦١) من أوائل الشمعدانات المؤرخة والتى صنعت بهذا الطراز. وهو يرتبط أيضاً بالشمعدانات القُمْعِيَّة (انظر صور ١١١ - ١١٢ وحاشية ٥٣٤/ ٥٣٨) والشمعدانات المصنوعة من النحاس الأصفر من أعمال خراسان المزخرفة بتقنية التكفيت والنقش البارز = "ريبوزيه" والمصنوعة بأسلوب الطرق وتؤرخ بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر. ولكن الانبعاجات أى الانتفاخات التى تم الحصول عليها بأسلوب النقش البارز فوق هذه الأعمال، وبسبب تغطيتها بهياكل دقيقة للحيوانات؛ فإنها تحمل الخصائص نفسها. فإن هذه المجموعة من الشمعدانات، مع أباريق خراسان المزخرفة بالتكنيك نفسه لَتَحْمل سمات مشتركة تجعلها تُكَوِّن فئة مستقلة بذاتها.

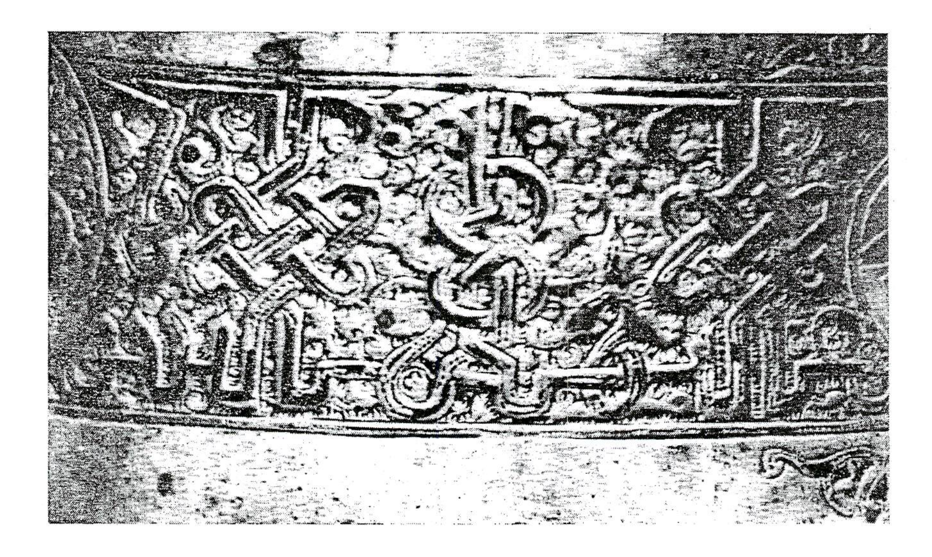
إن الشمعدانات المصنوعة من النحاس الأصفر، ذات البدن القمعى المصنوعة بأسلوب الطرق، تبدو متقاربة جدا مع الشمعدان الفضى الذى صنع إيران والمؤرخ بعام ١١٣٧م خاصة من ناحية الفورم = الشكل. وهذه النوعية تطالعنا بكثرة فى سوريا وبلاد ما بين النهرين اعتبارا من عام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ أى فيما بعد الربع الأول من القرن الثالث عشر



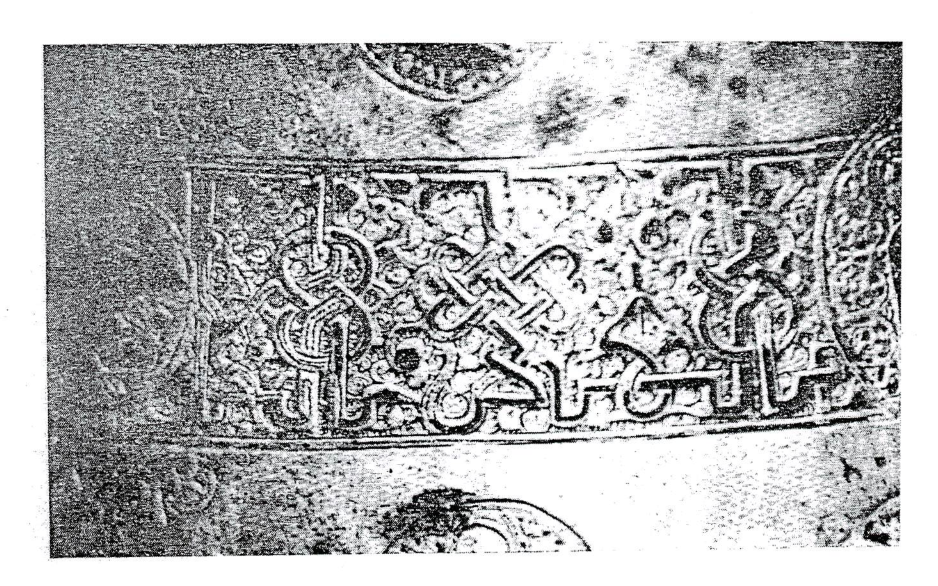
صورة ١٩٣ a



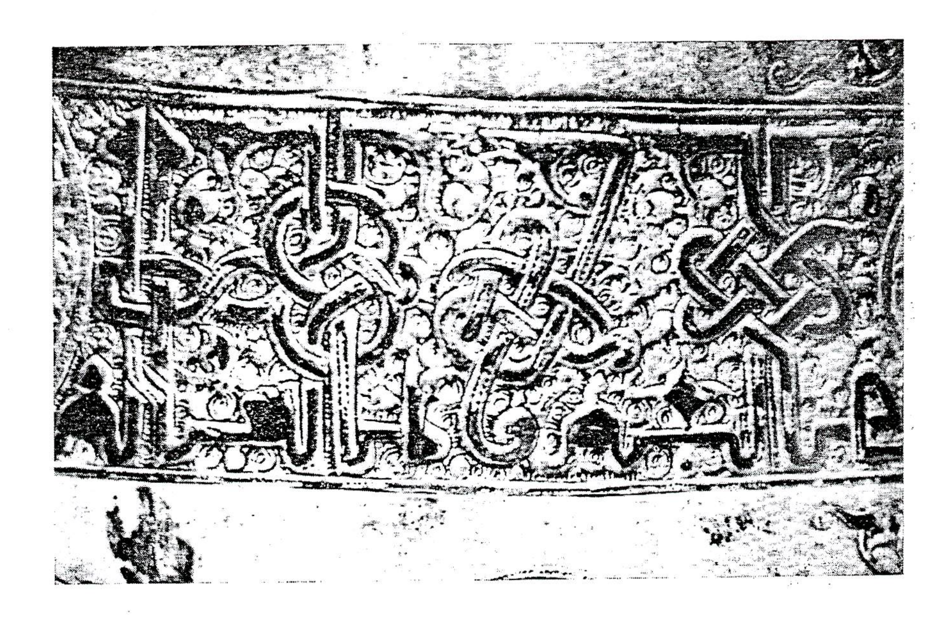
صـــــورة ١٩٣ b



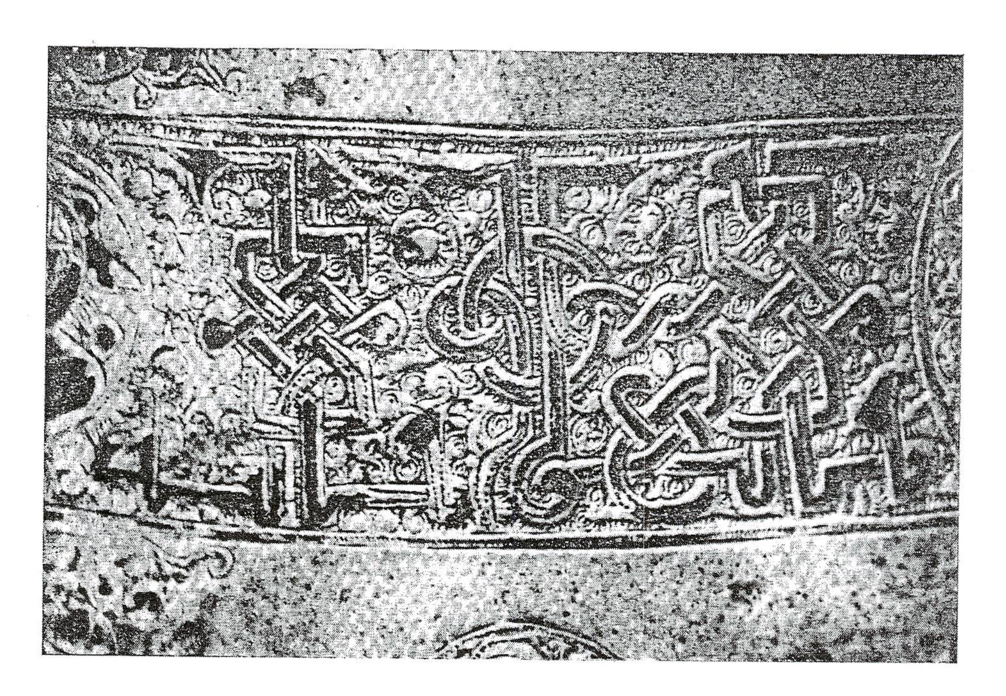
صـــــورة ١٩٣ C



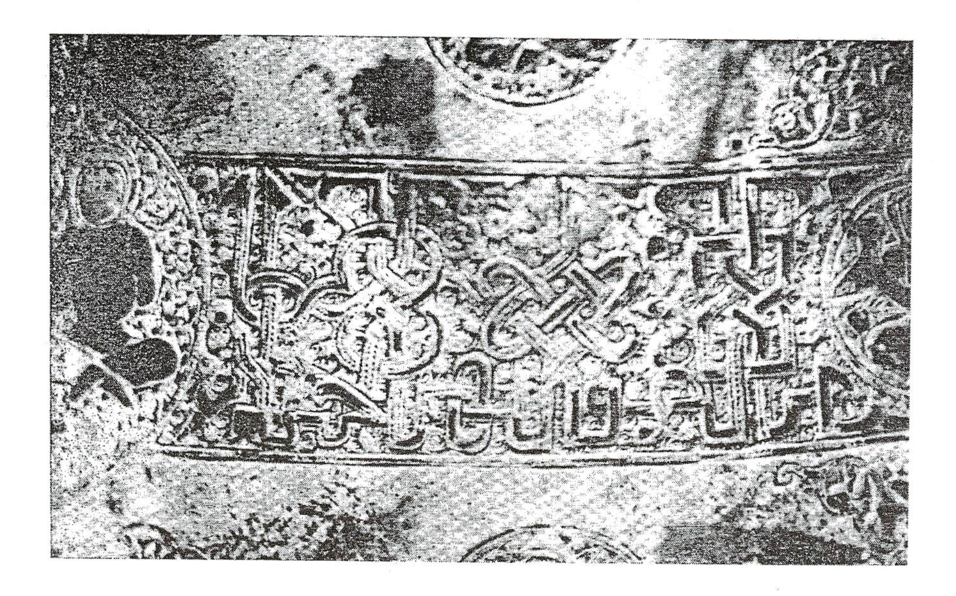
صـــورة ١٩٣ d



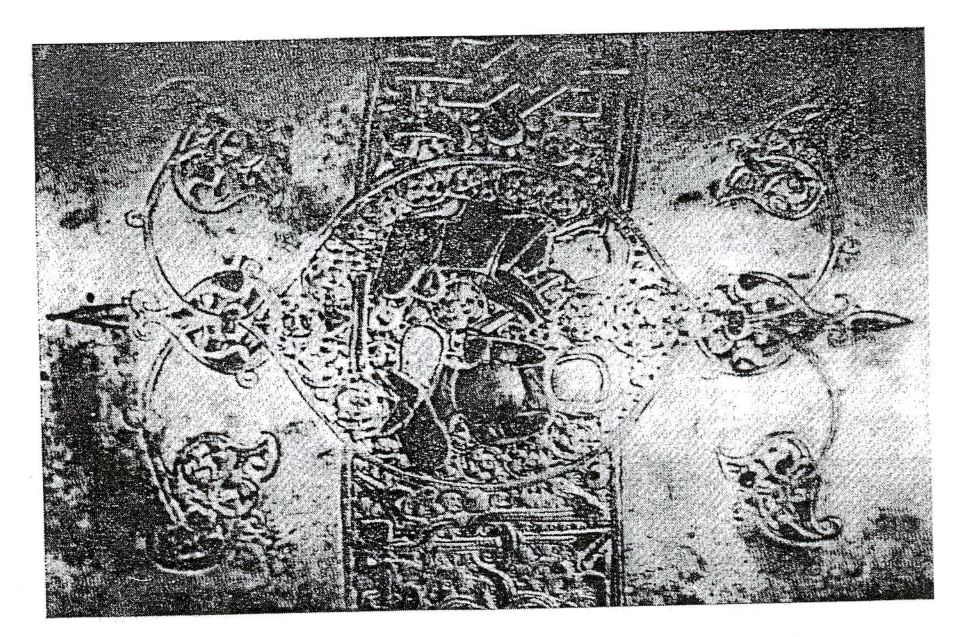
صـــورة ١٩٣ E



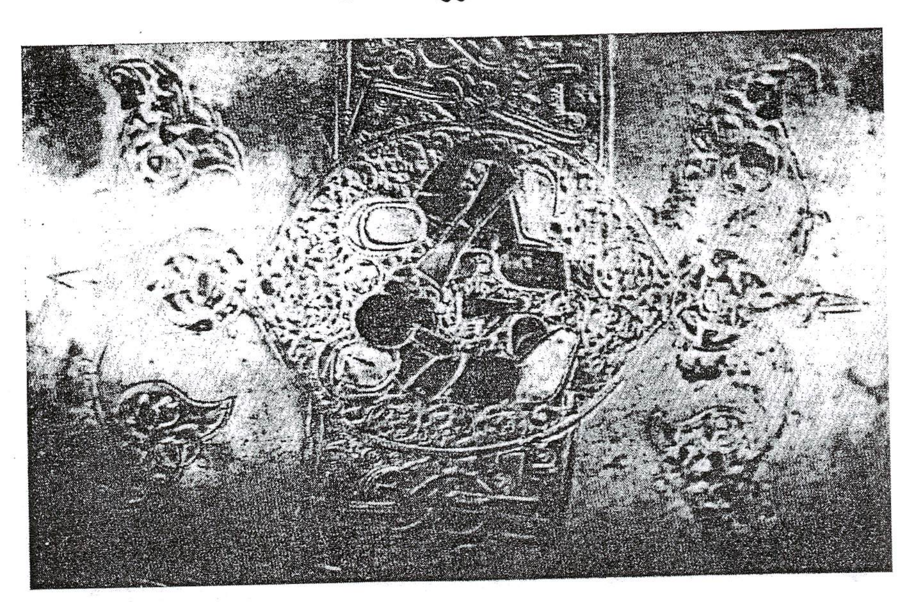
صــــورة ١٩٣ f



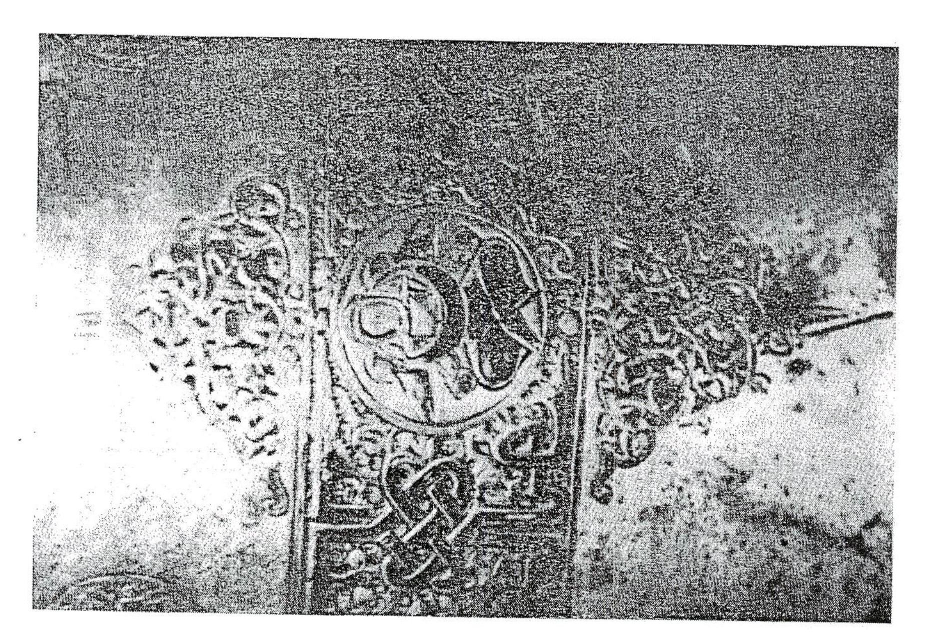
صــــورة ١٩٣ g



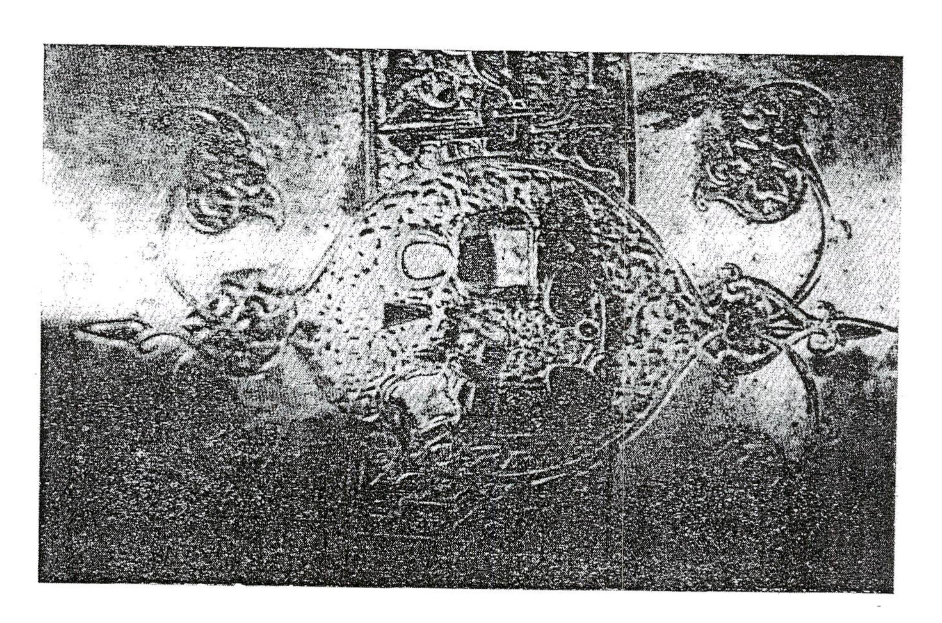
صـــــورة ١٩٣ I



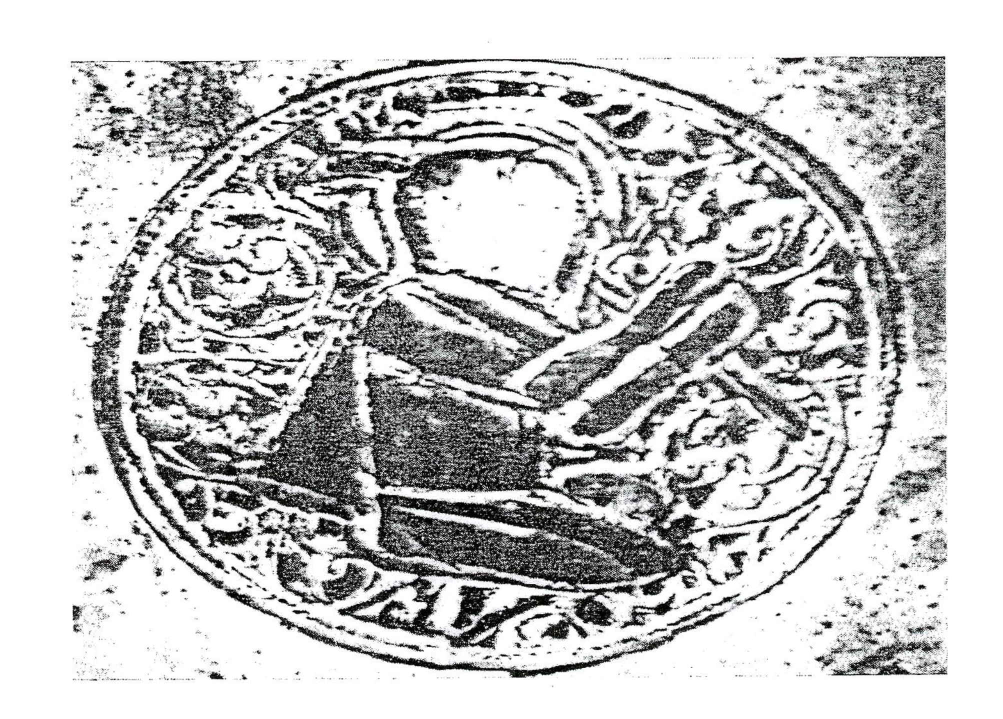
صـــــورة ١٩٣ H



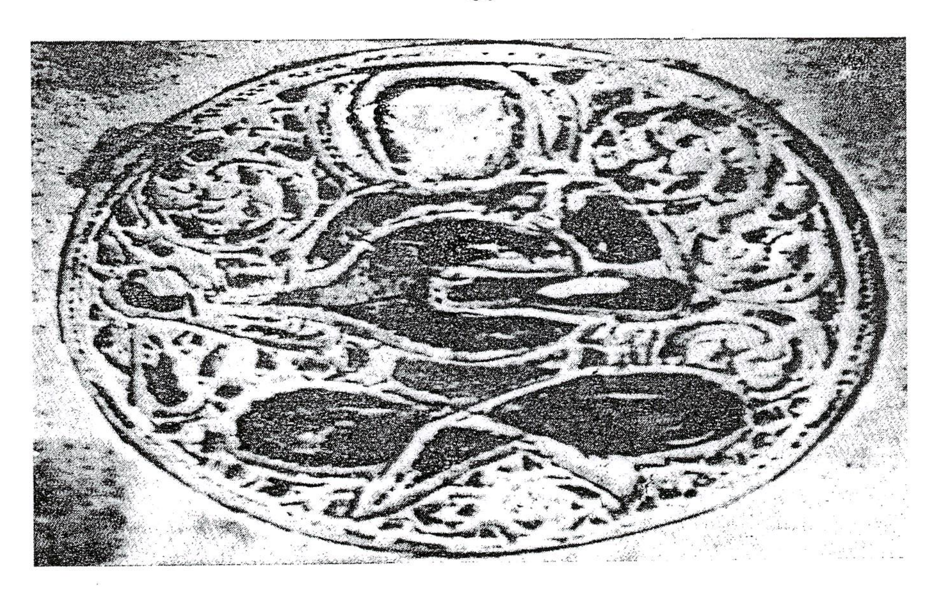
صــــورة ١٩٣ K



صــــورة ١٩٣ J



صـــورة ١٩٣ L

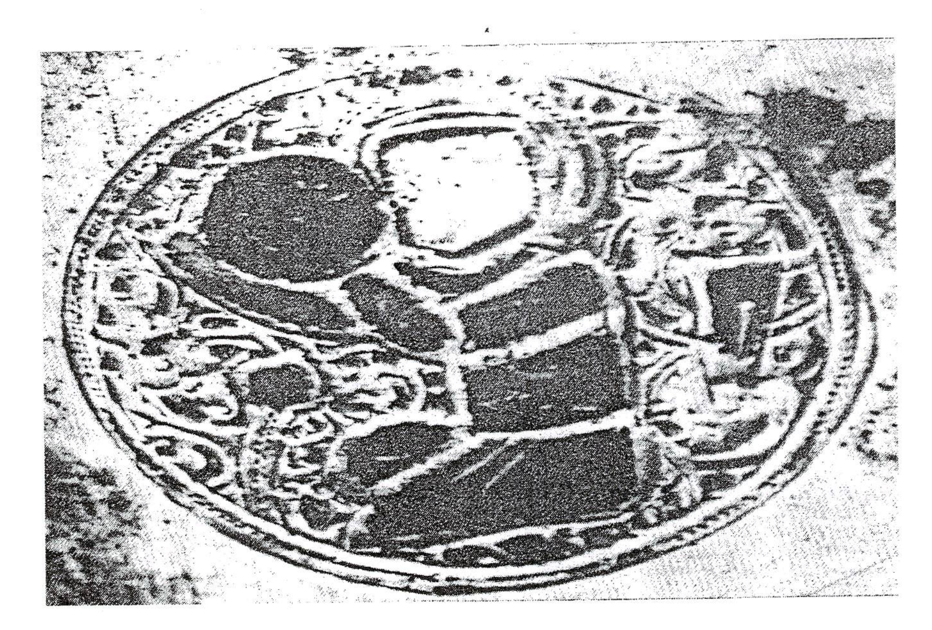


صـــورة ١٩٣ L

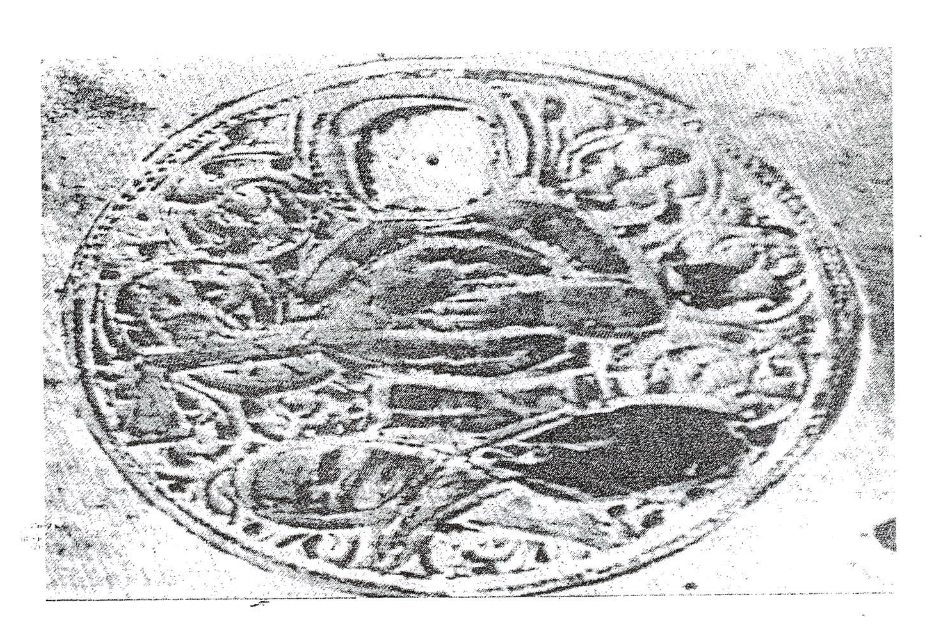


صـــورة ١٩٣ n

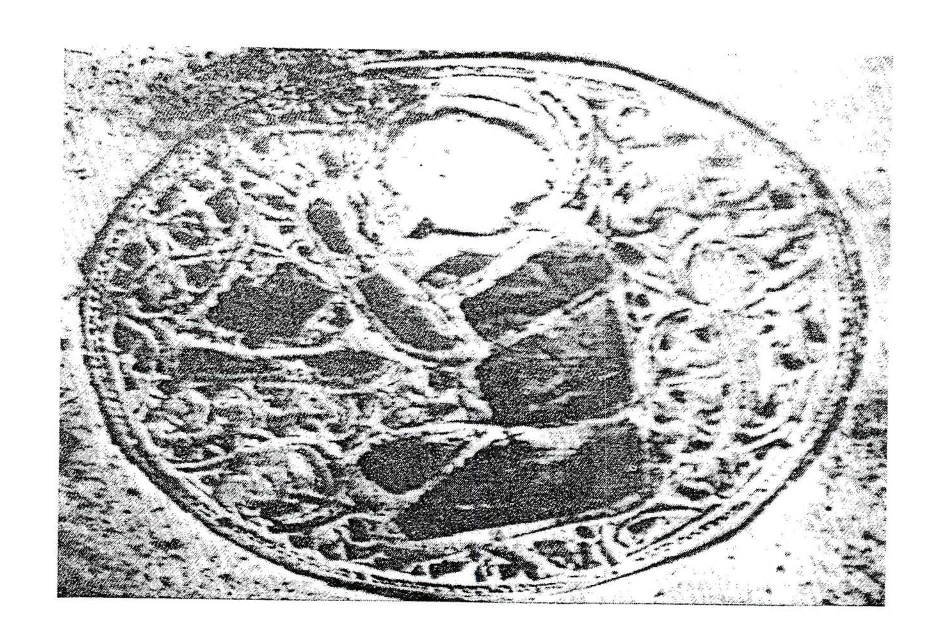




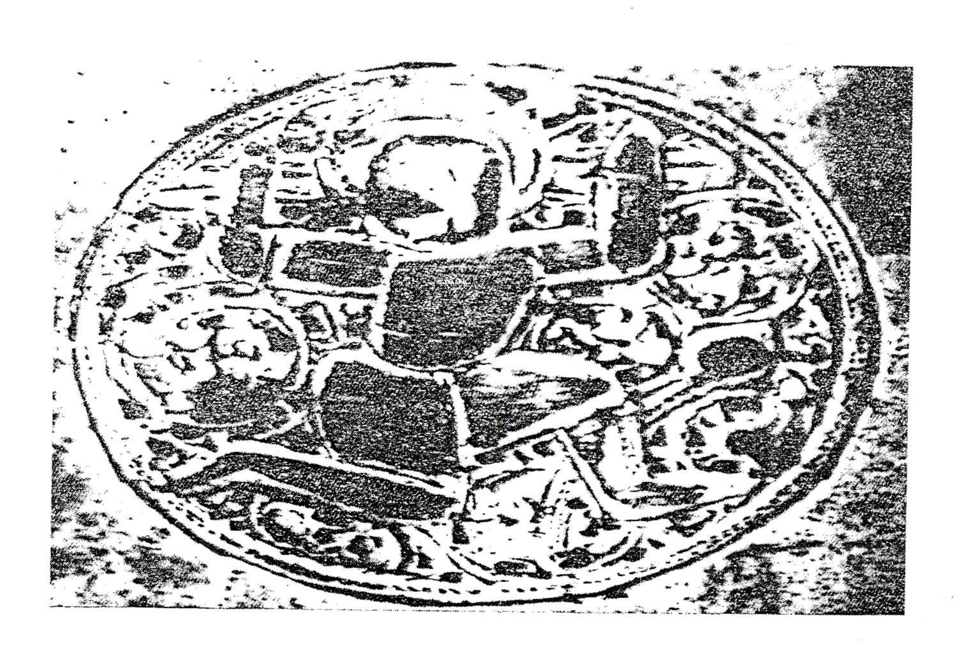
صـــورة ١٩٣ P



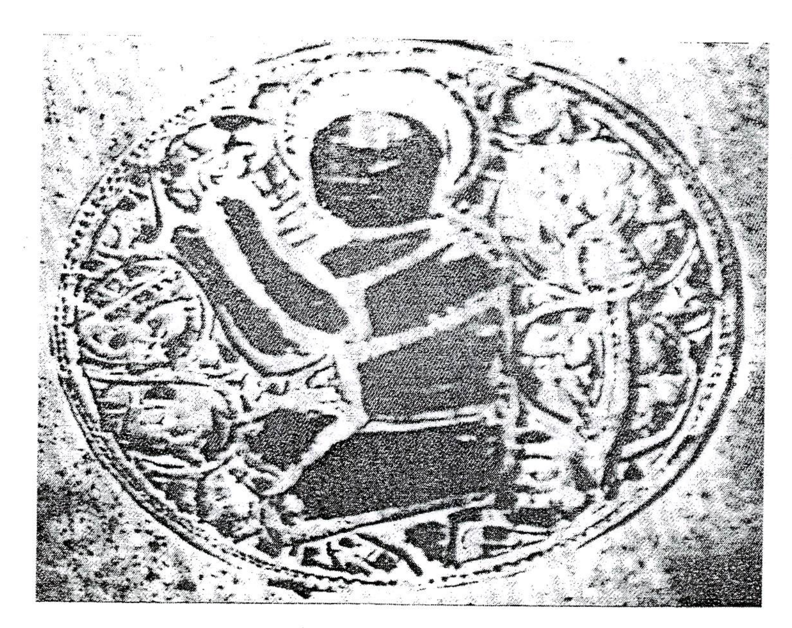
صـــورة ١٩٣ r



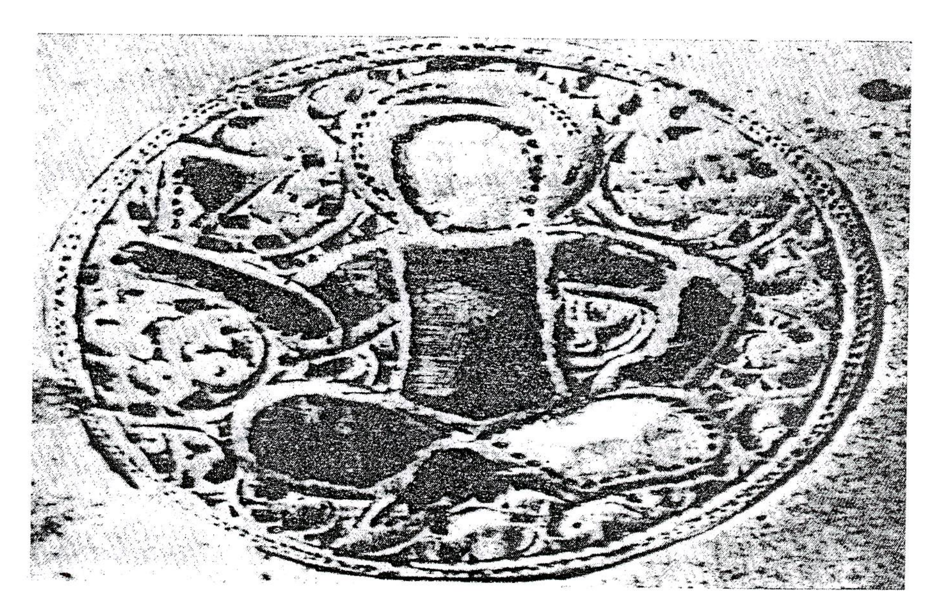
صـــــورة ١٩٣ S



صـــــورة ١٩٣ S



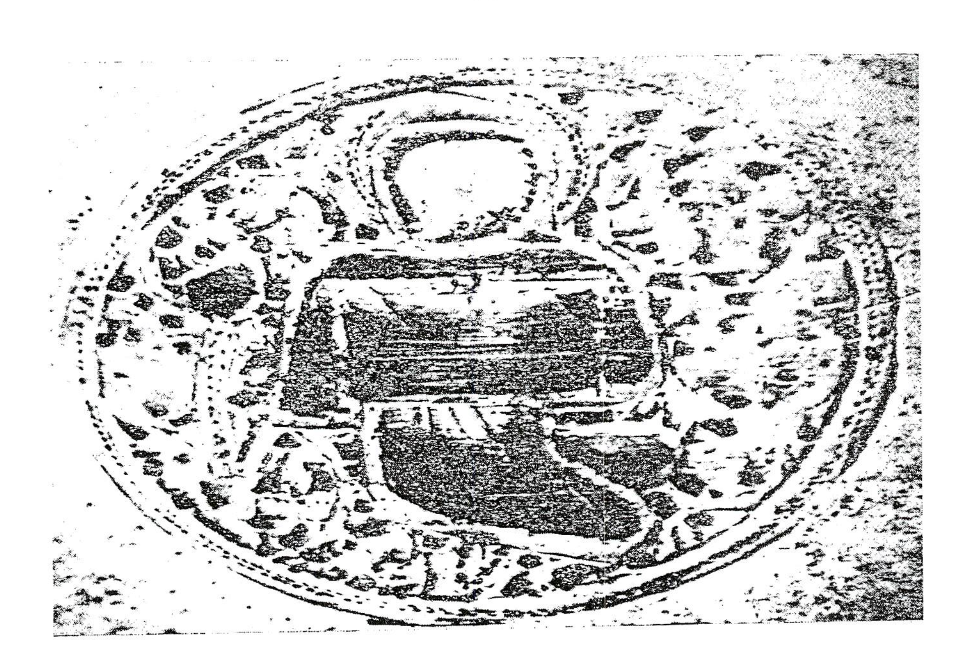
صــــورة ١٩٣ U



صــــورة ١٩٣ U



صـــــورة ١٩٣ Y



صـــــورة ١٩٣ Y

الميلادى أى السابع الهجري. إن شكل الشمعدان المصنوع من النحاس الأصفر والموجود فى متحف حاجى بكداش، كبير الشبه بشمعدانات سوريا وبلاد ما بين النهرين والتى تعود إلى الربع الثانى من القرن ١٣. ومثال ذلك؛ الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ (انظر صورة ١٣٧ حاشية ٦١٦/ ٦٢٠) والموجود فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن ويعتقد أنه صنع فى ديار بكر ويحمل توقيع الأسطى الموصلى بن حاجى جالداق. ومن هذه النوعية أيضا الشمعدانات الموجودة ضمن مجموعات كيير بلندن والميتروبوليتان فى نيويورك، ومتحف الفنون الجميلة فى ليون والتى تعود إلى بلاد ما بين النهرين وإلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (انظر صورة ١٤٥/ ١٤٦ وحاشية ٦٣٣ - ٦٣٥). ومنها الشمعدان الموجود فى متحف الفنون الإسلامية بالقاهرة والمؤرخ بأواسط القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، والذى يحمل توقيع الأسطى الموصلى محمد بن فتح (انظر حاشية ٦٢٤)، ومنها أيضا الشمعدان الذى يحمل توقيع صانع موصلي، ومؤرخ بعام ١٢٤٨م = ٦٤٦هـ ويعتقد أنه قد صنع فى الشام بسبب زخرفته بموضوعات مسيحية (انظر صورة ١٥٨، حاشية ٦٥٨). فهذه كلها نماذج مرتبطة بمجموعة واحدة من ناحية الشكل. وكما سبق أن أوضحنا، فإن هناك شمعدانا من النحاس الأصفر فى متحف الهرميتاج فى لينيجراد، ويذكر فى كتابته أنه يخص بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م = ٦٣١ - ٦٥٨هـ) الأتابك الموصلى (انظر حاشية ٦٣١). هذا الشمعدان الذى يعتبر واحدا من النماذج التى يمكن إرجاعها بشكل قاطع إلى الورش الموصلية على الرغم من أننا لم نر صورته فإننا يمكن أن نخمن أنه فى احتمال كبير

ذو بدن قمعى وأنه يدخل ضمن مجموعة الشمعدانات التى تعود إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين.

إن الحافات العلوية والسفلية من قسم الرأس الذى يعتبر تكرارا لشكل بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش محاطة بمزاريب تتكون من خطين متوازيين من الحفر الغائر. وعلى القسم المتبقى بين المزاريب شريط من الكتابة التى كتبت بخط النسخ. وتخرج الحواف السفلية والعلوية لشريط الكتابة هذا، المتقاطع مع ثلاث ميداليونات دائرية مزخرفة بعناصر نباتية من الداخل، تخرج عناصر زخرفية نخيلية متناسقة. وليس فى الكتابة التى تعلو قسم الرأس من هذا الشمعدان أية معلومات تتعلق بأصل هذا الأثر. وكل ما هنالك عبارات الدعاء بالبركة "العز الدائم والإقبال – العافية .. العز الدائم والبقاء والإقبال) وهذه الدعوات متكررة[٧٥٧].

ووسط عنق الشمعدان يوجد إفريز رفيع بعرض ١,٥سم مزخرف بعناصر نباتية. وأسفل هذا الإفريز = الشريط وفوقه تركت هذه المساحة عادية بدون أى زخارف.

أما قسم الكتف بهذا الشمعدان، فمغطى بغطاء قوي. وزخرف هذا الغطاء من الداخل بشريط مجدول رفيع، هذا الشريط تقطعه ورديات = "روزتات" مزخرفة من الداخل بأنجم سداسية الزوايا. والحافة التى تربط البدن بالكتف محاطة بشريط كتابى بعرض اسم مكتوب بخط النسخ. ولكن هذه الكتابة قد سقطت. ولهذا لا يمكن قراءة الكتابات الموجودة على حافة

---

[757] أدين بالشكر للدكتور. م روجرس على تلطفه بقراءة كتابات الشمعدان الموجود في متحف حاجى بكداش.

كتف هذا الشمعدان. بينما فى الشمعدانات التى تعود إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين يكون اسم الصانع والتاريخ فى الغالب فى الكتابات الموجودة فوق قسم الكتف.

وعلى الحافة العلوية والسفلية للبدن القمعى الذى يبلغ ارتفاعه ٢١,٥سم للشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، توجد حفرتان متوازيتان تشبه المزاريب التى نراها على قسم الرأس. والمزراب الموجود على الحافة العلوية يوجد بداخله شريط مفتول من شريطين من الكتابة أما الأسفل والأعرض من الأعلى ففى داخله شريط مضفر من ثلاثة أشرطة ووسط البدن والذى يبلغ عرضه ٤سم شريط كتابة مكتوب بالخط الكوفى المضفر (انظر ١٩٣ ب إلى جـ $G \rightarrow B$). هذا الشريط الذى يقسم البدن إلى قسمين متساويين تقطعه من ثلاثة أماكن ميداليونات (صور h - j) على شكل ليمونات تخرج من أطراف السعفات النخيلية الحادة، وشخوص لموسيقيين. وكما توجد فى داخل ثلاثة أماكن أيضا ورديات دائرية يوجد بها هيكل (الرجل الذى يمسك هلالا) (صورة ١٩٣ K). وحيث إن الميداليونات التى على هيئة ليمونات أقطارها ٦ × ٧سم أكبر كثيرا من شريط الكتابة وأن أرضياتها تركت عادية، فإن الروزيتات التى تبلغ أقطارها ٣,٢سم فقد زخرفت بهيكل "الرجل الذى يمسك هلالا" وأنها أصغر قليلا من عرض الشريط الكتابي. وأسفل وأعلى الروزيتات المزخرفة بهيكل الرجل الذى يمسك هلالا، تحتل التكوينات النباتية التى تغطى الأشرطة السفلية والعلوية التى تخرج هى الأخرى من إطار الشريط الكتابى أماكنها فى الزخرفة.

إن الأشرطة التى تركت عادية ولم تنقش أرضيتها والتى يبلغ عرضها ٥,٥سم وتركت أعلى وأسفل الشريط الكتابى المكتوب بالخط الكوفى المضفر والذى يلف البدن، قد زخرفت باثنتى عشرة ميداليونة دائرية، ست منها علوية، وست منها أسفل الشريط، ويوجد فى كل منها صورة موسيقي. (صورة ١٩٣ من حرف L-Z). هذه الميداليونات التى استقرت فوق المحور العمودى نفسه قد جاءت بحذاء الكتابة الكوفية المضفرة.

وداخل الميداليونات التى على هيئة ليمونات والتى غطت الأرضية بأفرعها المتجعدة الملتوية توجد هياكل موسيقيين جلسا بشكل متقابل. وقد صورت الشخوص التى على اليسار من البروفيل فى حين الشخوص التى على اليمين قد رسمت من الجبهة. وبين الموسيقيين تناثرت الكئوس وأوانى الفاكهة ذات القوائم. ومما يلفت النظر، أن ورق التكفيت الفضى الذى يكون هذه الشخوص لا يوجد أى نقش فوقه؛ ففى إحدى الميداليونات التى فى حجم الليمونة يوجد موسيقيان أحدهما يمسك بالدف والآخر يمسك بطبلة سلندرية أى أسطوانية طويلة (صورة ١٩٣ H)، والثانية فيها اثنان: أحدهما يعزف على الناى أو "المزمار"، والثانى يعزف على الدرابكة (صورة ١٩٣ - İ). ذلك الذى يعزف على الناى والذى رسم من البروفيل يخرج من غطاء رأسه ريشه، ويتدلى من على قفاه شال يتجه إلى أسفل. أما الشخوص التى تظهر فى الميداليون الثالث، فإن الذى رسم من البروفيل يتدلى من على قفاه أيضا شال يتجه إلى أسفل، وتخرج من غطاء رأسه ريشة، وفى يده شيء على شكل سلندرى (ربما يكون قدحا فى حجم كبير أو آلة موسيقية). أما الموسيقى

الذى رُسم من الجبهة فيمسك فى أحضانه آلة موسيقية تُشبه القانون، ولكنها تُحْتَضَن (صورة ١٩٣ J) (٧٥٨) عند العزف.

تُرى الأغصان النخيلية = "السعف" تخرج من الأطراف الحادة التى تفيض على الأفاريز العلوية والسفلية للمادليونات التى فى حجم اللَّيْمونَة والتى تحددت بأُطر رفيعة.

إن أرضية شريط الكتابة الكُوفيَّة المُضَفَّرة = المَجْدولة الذى يُقَسِّم البدن إلى ستة أقسام متقاطعة مع الميداليونات التى على شاكلة الليمون والمتراصة على بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، هذه الأرضية غطيت بأغصان مُلْتَوِيَة على شكل حَلَزونِى صَغير، وقد التفت حول بعضها بِحدة. لقد أوضح د. م. روجرس الذى تمكن من قراءة الكتابة الكُوفيَّة المُضَفَّرة، أن هذه الكتابة عبارة عن كتابة مباركة كتلك الكتابة الموجودة على قسم رأس الشمعدان أيضاً. وقد قرأ روجرس الكتابة على النحو التالى. (١] العز.. ٢] الدائم.. ٣] .... ٤] النعمة والعلم ٥] والخاليصات.. ٦] الحق ولصاحبه..). إن م. روجرس الذى لفت الانتباه لوجود أخطاء قواعدية فى الكتابة، قد خمَّن أن الأسطى الذى صنع العمل، يحتمل أنه لم يكن يعرف العربية، وأنه قد نسخ النص دون أن يستوعب المعنى من نص عمل آخر.

لقد أوضحنا أن الميداليونات الدائرِيَّة التى تُزَخْرِف أَشْرِطة الأرضية

---

(758) عن الآلات الموسيقية المستخدمة في العالم الإسلامي في العصور الوسطى انظر:
Farmer, H. G. Musikgeschichte in bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 2: İslam, Leipzig, (بدون تاريخ); İdem. "Arabian Musical Istruments on a 13 th century Bronze Bowl", Journal of Royal Asiatic Society, 1950, Part 3, p. 110-111, Pl. X-XI.

التى بقيت خلوا فوق وتحت شريط الكتابة الكوفية المجدولة قد صورت فى داخلها شخوص موسيقيين. إن بعض هذه الشخوص التى قد استقرت فوق أرضية مغطاة بأفرع ملتوية وذات أوراق مدببة قد صورت من البروفيل، وبعضها صور من الجبهة. وبجوار معظم الشـــخوص نرى أن موتيف قدح أو زهرة تشبه زهرة التلب ذات ساق سميك ورأس ضخمة قد أخذت مكانها. ويلفت النظر أن اثنين فقط من العازفين يعزفان على الناي، وأنهما قد ارتديا قلانس ذات ريش ويتدلى شال من القفا إلى أسفل. وداخل الميداليونات التى تزخرف الشريط العلوى نرى على التوالي:

١- شخص يعزف على الناى أو الزمر.

٢- شخص يعزف على العود.

٣- شخص يعزف على الصنج = الهارپ harp .

٤- شخص يعزف على العود أو "الطنبور"؛

٥- شخص يعزف على العود (صورة ١٩٣ L→R).

وفى الميداليونات التى تزخرف الشريط السفلى نرى أيضا أن الشخوص التالية قد رسمت على التوالي:

١- شخص ممسك فى يده بشيء سلندرى.

٢- شخص يرقص وهو يضرب الصنج.

٣- شخص يعزف على الناي.

٤- شخص وقد جلس القرفصاء وقد اعتمد بيده اليسرى على مقعده، وأمسك كأسا بيده اليمنى.

٥- شخص يعزف على الناي.

٦- شخص قد رسم وهو يعزف على آلة تشبه القانون.

(صورة ١٩٣ من S→Z) إن الشخوص التى تعزف على آلات مثل الدف والناى والجنك والعود والطنبور والدربوكة من التكوينات الزخرفية المستخدمة بكثرة فى زخرفة المعدن المنقوش بتقنية التكفيت والمصنوع سواء فى سوريا وبلاد ما بين النهرين أو فى خراسان فى العصر السلجوقي. ولكن تصادف بشكل متناثر الشخوص التى تعزف على النوزهه أى الرباب الذى يشبه القانون. إن الشخص الذى يعزف على آلة النوزهه قد طبق أحيانا بالنقش البارز "Repousse" وأحيانا بتقنية التكفيت ونصادف ذلك فيما بين زخارف الإبريق الموجود ضمن مجموعة هومبرج، والمرتبط بمجموعة أباريق خراسان (انظر صورة ١١٠ وحاشية ٥٢٩)، ونذكر أننا قد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالإبريق الموجود ضمن مجموعة هومبرج، أن زخرفة هذه التحفة تظهر بأسلوب أكثر نضجا من زخارف أباريق خراسان المرتبطة بالمجموعة نفسها، وطرحنا أن إبريق هومبرج فى احتمال كبير قد تم صنعه فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر، وأنه قد صنع على يد صانع قد هاجر من خراسان إلى منطقة فى الغرب، وأنه قد صنع فى غرب إيران أو فى بلاد ما بين النهرين.

وبين التكوينات الشخوصية التى تحتل أماكنها فوق الشمعدان المصنوع من النحاس الأصفر والموجود فى متحف حاجى بكداش، فإن بعض الشخوص قد رسمت ثلاثة أرباعها من البروفيل ويبدو أن إظهار القسم الباقى من البروفيل وهو الذراع والفخذ كان سعيا وراء خلق إحساس بالعمق أو البعد المنظوري، وخاصة شخص الراقصة (انظر صورة ١٩٣ t) فقد

استقر خلف الفخذ الأيسر عنصر زهرة ضخمة، فمما لا شك فيه أن الصانع الذى زخرف الشمعدان أراد أن يصنع بوضوح عمقا لتكوينته الزخرفية.

إن الكتابات المقروءة من الشمعدان - لما كانت الكتابة الموجودة حول حافة الكتف قد تهرأت فلم يمكن قراءتها - تقدم أية معلومة عن مكان أو تاريخ صنع هذا الأثر. ولهذا السبب، فإنه لتأريخ هذا الشمعدان، وتعيين منطقة الصنع، فلابد من الاعتماد فى ذلك على إجراء مقارنة بينه وبين الأعمال التى تشبهه من ناحية الشكل والزخارف سواء تلك التى تظهر مؤرخة أو التى يمكن تأريخها، وتلك التى يعرف مكان صنعها أو يمكن توضيح أماكن صنعها.

وكما سبقت الإشارة فإن شكل الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش يشبه جدا الشمعدانات السورية وبلاد ما بين النهرين المزخرفة بتقنية التكفيت والتى ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري. فمن الشمعدانات المرتبطة بمدرسة الموصل الشمعدانات المؤرخة بعام ١٢٢٥ وعام ١٢٤٨م = ٦٢٢ - ٦٤٦هـ (انظر صورة ١٣٧/ وصورة ١٥٨ وحاشية ٦١٦ و ٦٢٠ و ٦٥٨) والشمعدان الموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة والمؤرخ بأواسط القرن الثالث عشر والذى يعد أثرا للأسطى الموصلى محمد بن فتح (انظر حاشية ٦٢٤) وتلك النماذج التى تحمل توقيعات صناع موصليين حتى وإن لم تكن قد صنعت فى الموصل. ولكن الشمعدانات المرتبطة بمدرسة الموصل، وحتى الشمعدانات الموجودة فى ليون والميتروبوليتان ومجموعات كيير (انظر صورة ١٤٥ - ١٤٦ وحاشية ٦٣٣ - ٦٣٥) ليس فى كتاباتها تاريخ أو اسم الصانع إلا أن

هذه النماذج اعتمادا على خصائص زخرفتها يمكن إرجاعها إلى بلاد ما بين النهرين وإلى النصف الأول من القرن الثالث عشر؛ فعلى الشمعدان الموجود فى متحف ليون استخدمت إلى جانب الترصيعات الفضية، ترصيعات من النحاس الأحمر، وهذا بدوره يقوى قناعتنا بأن هذا العمل يرجع إلى بلاد ما بين النهرين من ناحية، ومن ناحية يشير إلى أنه قد صنع فيما قبل عام ١٢٣٢م (وللتذكرة فإن آخر نموذج مؤرخ يرجع إلى بلاد ما بين النهرين والذى استخدم التكفيت بالنحاس فى زخارفه كان إبريق بلاكاس Blacas المؤرخ بعام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ). أما زخارف الشمعدانات الموجودة فى متحف الميتروبوليتان ومجموعة كيير، فإنها تظهر أسلوبا أكثر نضجا. وفى اعتقادى أن هذه الشمعدانات هى نماذج ترجع إلى تاريخ متأخر قليلا عن الشمعدان الموجود فى ليون.

إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش تتشابه تشابها كبيرا ومع الشمعدانات بلاد ما بين النهرين التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر من ناحية تنظيم الزخرفة بنفس قدر التشابه مع الفورم، فإن الميداليونات التى على شكل الليمون والتى تحيط بوسط البدن من مكان إلى مكان وإفريز الكتابة المتقاطع مع الورديات = "الروزيتات" الدائرية، وانقسام البدن إلى ثلاثة أقسام، وترك الأفاريز عادية فوق وتحت هذه الكتابة التى ظلت على أرضية عادية أيضا، وزخرفت بمادليونات صغيرة قد استقرت فوق المحور الرأسى نفسه، هو نظام يظهر بكثرة فوق الأعمال المعدنية التى ترجع إلى بلاد ما بين النهرين فى النصف الأول من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري. والنظام نفسه نصادفه فى زخرفة

الشـــمعدانات المـــــوجودة فى متحـــف الفن الإسلامى بالقاهرة وليون ومتحف الميتروپوليتان (انظر صور ١٤٥/ ١٤٦/ وحاشية ٦٢٤/ ٦٣٣/ ٦٣٤) والشـــمعدان الموجود فى مجموعة كيير (انظر حاشية ٦٣٥). كما أن الشريط الكـــتابى الذى يلف بدن الشمعدان الموجود فى متحف ليون، كما هو الحال على الشـــمعدان المـــــوجود فى متحف حــــاجى بكداش، يتقاطع مع الميداليونات التى على هيـــئة اللـــيمون التى يخرج ســـعف النخيل من أطرافها الحادة. أما الشريط الكتابى الذى استقر فوق شمعدانات متحف الميتروپوليتان ومتحف الفن الإسلامى فى القاهرة فهو يتقاطع أيضا مع ميداليونات ذات شرائح كثيرة، ولكنها أيضا على شاكلة الليمون. إن أرضية الإفريز الباقى فوق وتحت إفريز الكتابة التى تحيط بجسد الشمعدانات الموجودة سواء فى متحف ليون أو فى متحف الميتروپوليتان، - كما هو الحال فى الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش - قد تركت فارغة صافية. إن النظام المشترك المشاهد فوق شمعدانات مجموعات كيير، وليون ومتحف الفن الإسلامى بالقــــاهرة والميتروپوليتان وحاجى بكداش، نراه أيضا فوق كثير من الأعمال التى تنسب إلى بلاد ما بين النهرين ومثالها؛ الطاس الموجود فى متحف بلدية بولونيا، والذى يحمل اسم نجم الدين عمر البدرى المعروف بأنه أحد أمراء بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٣٥٩م = ٦٣١ - ٦٥٨هـ)، ولهذا السبب فإنه ينسب إلى ورش الموصل (انظر صورة ١٤٤ أو حاشية ٦٣٢)، وكذا المبخرة الموجودة فى المتحف البريطانى والمؤرخة بعام ١٢٤٣ (انظر صورة ١٤٩ وحاشية ٦٤٠) وكذلك مبخرة أخرى موجودة فى مجموعة هرارى بالقاهرة انظر صورة ١٥٠ هامش ٦٤١).

إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش يظهر تشابها كبيرا مع الأعمال المعدنية المرتبطة بمدرسة الموصل، والتى تعود إلى بلاد ما بين النهرين فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري، سواء من ناحية الشكل ونظام الزخرفة أو من الناحية الديكورية بالقدر نفسه. مثال ذلك السطوح التى تركت صافية ولم تنقش على الصينية الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا والتى تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ ولهذا نسبت إلى ورش الموصل (انظر (صورة ١٤٢ A)، وعلى الطاس الموجود فى بولونيا والذى صنع باسم أحد الأمراء الأتابكة، ولهذا نسب أيضا إلى ورش الموصل (انظر صورة ١٤٤)؛ ونقوش الشمعدانات الموجودة فى ليون والميتروپوليتان أيضا (انظر صورة ١٤٥/ ١٤٦).

إن الميداليونات التى على شاكلة الليمون والتى تأخذ مكانها فوق الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش (انظر صورة ١٩٣ j - h) تشبه إلى حد بعيد الميداليونات المستخدمة فى زخرفة الصينية الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر صورة ١٤٢ C) أو الميداليونات المستخدمة فى زخرفة الشمعدان الموجود فى متحف ليون (انظر صورة ١٤٥).

إن ما يشبه الأفرع السعفية المجدولة والتى تخرج من زوايا وأطراف الميداليونات التى على شاكلة الليمون والتى تزخرف الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، نرى أيضا على حواف الميداليونات الموجودة على الطاس الموجود فى متحف بلدية بولونيا (انظر صورة ١٤٤) والصينية الموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر صورة ١٤٢ C) والشمعدان الموجود فى متحف ليون (انظر صورة ١٤٥). وكما سبق أن أوضحنا؛ فإن

أغصان السعف المجدول التى تخرج من أطر الميداليونات هى مكون مطابق جدا وخاصية متطابقة تماما مع ما هو موجود على الأعمال السورية وبلاد ما بين النهرين والمرتبطة بالمدرسة الموصلية.

إن الكتابات التى تشبه الكتابة الكوفية المضفرة التى تحيط ببدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، نصادفها (فى الزخارف الموجودة) على الكثير من التحف المعدنية التى ترجع إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين وتعود إلى أواسط القرن الثالث عشر ونصفه الأول أى السابع الهجري، ومثالها الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ والموجود فى متحف بوسطن وهو أثر الصانع الموصلى بن الحاجى جالداق (انظر صورة ١٣٧)، والشمعدان، الذى أرجعناه إلى أواسط القرن ١٣ والموجود فى متحف الميتروپوليتان (انظر صورة ١٤٦)، والشمعدان المؤرخ بأواسط القرن الثالث عشر الميلادى / السابع الهجرى ومن عمل الأسطى الموصلى محمد بن فتح والموجود فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (انظر حاشية ٦٢٤)، والصينية التى تضاف إلى أعمال الموصل والموجودة فى متحف ژلكركوندا بميونخ، التى تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ (انظر صورة ١٤٣)، وطست آرنبرج (انظر صورة ١٥٦ b. c) والمنسوب إلى سوريا بسبب زخرفته بموضوعات مسيحية، والمؤرخ فيما بين أعوام ١٢٤٠ – ١٢٤٩م = ٦٣٨ – ٦٤٧هـ، والإبريق المؤرخ بعام ١٢٤٢م = ٦٤٠هـ والذى يعتبر أثرا للأسطى الذكى الموصلى (انظر صورة ١٥٧)، والمزخرف بموضوعات مسيحية، والإبريق الذى يعتبر عملا شاميا والمؤرخ بعام ١٢٥٨/ ١٢٥٩م = ٦٥٧ – ٦٥٨هـ والذى صنعه الأسطى حسين بن محمد الموصلى (انظر

صورة ١٥٤). وباستثناء الآثار الزنكية والأيوبية التى استخدمت الكتابات الكوفية المضفرة فإن الآثار المعدنية التى صنعت قبل الغزو المغولى والتى ترجع إلى سلاجقة إيران، والآثار المعدنية للعصر الإيلخانى المصنوعة فى إيران وبلاد ما بين الرافدين فيما بعد أواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، الكتابات التى تشاهد فوق الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر المملوكى والمصنوعة فى مصر وسوريا، فإنه يصعب تأريخها القاطع اعتمادا على كونها قد استخدمت هذا النوع من الكتابة، كما أنه ليس بالإمكان تعيين المنطقة التى صنعت بها.

لقد غطيت أرضية الكتابة الكوفية المضفرة التى تحيط ببدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، بالأغصان الملتوية على شكل حلزونى دقيق، والتى تشابكت ببعضها بشكل كثيف، وترى هذه الأرضية وقد أخذت مكانها منذ الربع الثانى وأواسط القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى على الآثار المعدنية التى تعود إلى سوريا وبلاد ما بين الرافدين بشكل كبير، ومثال ذلك أرضية الشريط الكتابى الحى الموجود فوق إبريق بلاكاس "Blacas" المصنوع فى الموصل والمؤرخ بعام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ (انظر تخطيط ٥٣)، والطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ وهو من عمل الأسطى الموصلى داود بن سلامة حيث نراها على أرضية الإفريز المزخرف بالهياكل الموسيقية (انظر تخطيط ٥٧ ب) وعلى أرضية إفريز الكتابة الكوفية المضفرة الموجودة على عنق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٥٨/ ١٢٥٩م = ٦٥٦ / ٦٥٨هـ من أعمال الشام، والذى يحمل توقيع الصانع الموصلى حسين بن محمد (انظر صورة ١٥٤). وعلى صينية فى متحف

الفن فى كليفلاند والتى تنسب إلى سوريا فى أواسط القرن ١٣ (انظر حاشية ٦٥٣) حيث نراها على أرضية شريط الكتابة الحية الموجودة فوق الصينية[٧٥٩]. فهذه الأعمال كلها غطيت أرضيتها بالأغصان الحلزونية المتشابكة.

وفى الكتابة الكوفية المضفرة التى تحيط ببدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، تخرج من الأطر العلوية والسفلية لشريط الكتابة عناصر نباتية تتكون من أشكال مثلثة (انظر صورة ١٩٣ K)، أما التكوينات المكونة من أفرع نخيلية معقودة والتى تخرج من الأطر العلوية والسفلية من أفاريز الكتابة؛ فنرى لأول مرة على الصندوق الصغير المؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ - على حافة شريط الكتابة الموجود داخل الغطاء - والموجود فى متحف بناكى فى أثينا[٧٦٠]. كما كانت حواف شريط الكتابة الذى يحيط ببدن الطاس الذى يرجع إلى عصر بدر الدين لؤلؤ والموجود فى متحف بلدية بولونيا، مزخرفة بتكوينات نخيلية متشابكة فى كثير من المواضع (انظر صورة ١٤٤).

قطع شريط الكتابة الكوفية المضفرة فوق بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، بورديات بها هيكل "الرجل الممسك بالهلال" داخل

---

[759] عن صورة التفصيلات الخاصة بإفريز الكتابة الشخوصية التي أخذت مكانها فوق الصينية الموجودة في كليفلاند؛ انظر: Ettinghausen, R. "The Dance with Zoomorphic Masks..', op. cit., Pl. XI.

[760] انظر: Rice, D. S. "Studies in Islamic Metalwork - II", op. cit., p. 62, fig. 1.

ثلاثة أمكنة (انظر صورة ١٩٣ K). وتصادف تكوينة "الرجل الممسك بالهلال" بكثرة فى زخرفة الأعمال المعدنية فى العصر السلچوقى اعتبارا من أواسط القرن الثانى عشر. ويرى الهيكل نفسه أيضا فوق السكة الزنگية التى ترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر، وإلى عهد لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩). انظر حاشية ٥٩٦/ ٥٩٧) وقد أشرنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالأعمال المعدنية السورية وبلاد ما بين النهرين والموجودة فى الدول الأجنبية؛ إلى أن هيكل الرجل الممسك بالهلال قد فسر بوجهات نظر عدة، فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن هذا الهيكل لم يكن شعارا لبدر الدين لؤلؤ ولا لمدينة الموصل، بل أوضحنا أنه قد استخدم كرمز لكوكب "القمر" (انظر حاشية ٥٩١ - ٥٩٩)، كما لفتنا الأنظار سابقا إلى أن شخوص "الرجل الممسك بالهلال" والذى صور مع رموز الكواكب الأخرى دائما على الآثار المعدنية التى تعود إلى سلاچقة إيران، استخدم فى زخرفة الأعمال المعدنية السورية والخاصة ببلاد ما بين النهرين والمرتبطة بمدرسة الموصل والتى تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر واستخدم أحيانا مجتمعا مع الإشارات الفلكية، ومثال ذلك الشخوص الموجودة فوق الصينية التى تنسب إلى الموصل والموجودة فى متحف ژلكركوندا بميونخ، (انظر صورة ١٤٣) وعلى الشمعدان الموجود فى متحف الفنون الإسلامية فى القاهرة والذى يحمل توقيع الأسطى الموصلى بن فتح، (انظر حاشية ٦٢٤)، وعلى الشمعدان المنسوب إلى بلاد ما بين الرافدين والموجود فى متحف الميتروپوليتان (انظر صورة ١٤٦ وحاشية ٦٣٤)، وعلى الشمعدان الموجود ضمن مجموعة كيير فى لندن (انظر حاشية ٦٣٥). كما استخدم منفردا.

وكما هو الحال على الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، فإن جميع الشمعدانات التى استخدمت تكوينة الرجل الممسك بالهلال منفردا ومستقلا تضاف كلها إلى نتاج بلاد ما بين النهرين، توقيع صانع موصلي.

إن التكوينات الزخرفية للموسيقيين التى تحتل الميداليونات الدائرية والتى على شاكلة الليمون والتى تزخرف بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش تصادفنا كثيرا فوق الأعمال المعدنية التى تنسب إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين والتى ترجع إلى النصف الأول للقرن الثالث عشر الميلادى السابع الهجرى (انظر صورة ١٩٣ h→j , İ→Z). ولكن الشخوص التى تشبه كثيرا شخوص الموسيقيين فى العهد السلچوقى نجدها أيضا فوق الآثار المعدنية للعهد الإيلخانى والمصنوعة فى بلاد الرافدين وإيران أيضا فيما بعد منتصف القرن ١٣م = ٧هـ، وكما نجدها، فى زخرفة الآثار التى ظهرت فى العصر المملوكى وصنعت فى مصر وسوريا، ولهذا . السبب فليس بالإمكان تعيين منطقة صناعة هذه التكوينات أو تاريخها استنادا على أسلوب الزخرفة بشخوص الموسيقيين. ومع هذا فإن بعض التفصيلات التى نراها فى التكوينات الزخرفية التى تتكون من الموسيقيين وتزخرف بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش تتشابه تشابها كبيرا إلى حد التطابق مع التفصيلات الموجودة فى تكوينات الموسيقيين التى تحتل مكانها فوق بعض الآثار المعدنية السورية وبلاد ما بين الرافدين والتى تعود إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر؛ مثال ذلك؛ أننا نرى فى إحدى الميداليونات التى فى حجم الليمون وعلى بدن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش، موسيقيا يضرب على الدف وآخر يعزف على "Küba" =

الطبلة (انظر صورة ١٩٣ h). فهناك تكوينة تشبه هذه التكوينة المكونة من موسيقيين، تظهر أمامنا فيما بين زخارف الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ وهو من أعمال الصانع الموصلى الذكى (انظر تخطيط ٥١ g). والفارق بين الموجود على اليسار فى التكوينة التى فوق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ، وبين الشخص الذى على الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش هو استخدام الناى بدلا من الدف. أما الشخص الذى على اليمين والذى يمسك بالكوب أى الطبلة فإنه هو هو طبق الأصل فى التكوينتين.

وفى إحدى الميداليونات التى تزين جسد الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش يرى هيكل يرقص وهو يعزف "الصاجات" (انظر صورة ١٩٣ t) ونرى شبيها لهذه التكوينة، وإن لم تكن مطابقة لها تماما، حيث نرى راقصة ترقص فيما بين زخارف الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ والذى هو من عمل الصانع الموصلى داود بن سلامة (انظر شكل ٥٧ b - الهيكل الذى فى اليسار). ففى كلتا التكوينتين نرى عنصرا نباتيا عبارة عن زهرة قد استقرت فى الفراغ المثلث الشكل الخالى بين ساقى الراقصتين.

ويلفت الانتباه أن بعض الشخوص الموسيقية التى تزين سطح الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش - وخاصة عازفو الناى والذين تم رسمهم من البروفيل - قد ارتدوا قلانس ريشية، وتتدلى شيلان إلى أسفل من أقفيتهم (انظر صورة ١٩٣ i, j, 1. y). ونرى هذه الشخوص نفسها التى تتدلى على ظهورها الشيلان فوق الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ.

(انظر شكل ٥٧ .b)؛ فعلى رأس الهيكل الذى يأخذ مكانه على أقصى اليمين فى هذا الإفريز والذى يعزف الناي، تتدلى من القلانس الريشية شيلان تشبه تماما تلك الشخوص التى على شمعدان متحف حاجى بكداش.

وإلى جوار الموسيقيين الذين يزينون ميداليونات شمعدان متحف حاجى بكداش، رسمت زهور كبيرة تشبه زهرة التولب "اللاله" أى الشقائق ذات ساق طويلة (انظر صورة ١٩٣ .o, p, s, t, u, z). إن ما يشبه هذا النوع من الزهور إلى حد كبير يظهر أمامنا على أرضية معظم الأعمال المعدنية السورية وبلاد ما بين الرافدين والتى ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري؛ ومثال ذلك؛ إبريق بلاكاس Blacas من أعمال الموصل والمؤرخ بعام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ (انظر صورة ١٤٠ b - f)، وكذا الصينية الموجودة فى متحف ژلكركوندا فى ميونخ والذى يحمل اسم الأتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ – ١٢٥٩م = ٦٣١/ ٦٥٨هـ) ولهذا السبب ينسب إلى الموصل (انظر شكل ٥٤ a-c)، والطست الموجود فى متحف اللوڤر والذى يذكر عليه اسم العادل الثانى (١٢٣٨ – ١٢٤٠م = ٦٣٦ – ٦٣٨هـ) وتبين كتابته أنه عمل الأسطى الموصلى الذكى (انظر صورة ١٤٧ وتخطيط ٥٦). وكذا الصندوق الأسطوانى الموجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا والذى يحمل اسم العادل الثانى أيضا (انظر صورة ١٥١).

إن الميداليونات الصغيرة المزخرفة بعناصر نجمية سداسية، والتى تبدو بين زخارف شمعدان متحف حاجى بكتاش، والتى هى عناصر متطابقة لما هو موجود على الأعمال المعدنية لسلاچقة إيران، والتى تكون أشرطة مجدولة من شريطين أو ثلاثة؛ هذه الميداليونات الورديات السباعية والتى

تعتبر علامة فارقة لخراسان. هذه العناصر التى ترى بكثرة مستخدمة فوق الأعمال السورية وبلاد ما بين النهرين، والتى ترجع إلى النصف الأول من القرن ١٣م أى ٧هـ يتضح أنها قد أحضرت إلى المناطق الغربية من قبل الصناع الخراسانيين الذين هربوا من الغزو المغولي. وإن ما يشبه الأفاريز المضفرة التى تزخرف داخل المزاريب التى تحيط بالحافة العلوية والسفلى لجسد شمعدان متحف حاجى بكداش، تظهر أمامنا أيضا على الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥ والموجود فى متحف بوسطن وهو من عمل الأسطى الموصلى ابن الحاجى جالداق (انظر صورة ١٣٧)، وعلى الشمعدان الموجود فى متحف ليون والذى ينسب إلى بلاد ما بين الرافدين والذى يرجع إلى ما قبل عام ١٢٣٢م = ٦٣٠هـ (انظر صورة ١٤٥). أما الميداليونات الصغيرة المزخرفة بعناصر نجمية سداسية والمكونة من مثلثين، والتى ترى على كتف شمعدان متحف حاجى بكداش، فإنها تأخذ مكانا فوق الصندوق المؤرخ بعام ١٢٢٠م = ٦١٧هـ والموجود فى متحف بناكى فى أثينا والذى ينسب إلى بلاد ما بين الرافدين وهو من عمل الأسطى الموصلى إسماعيل بن وارد (انظر شكل ٤٨). أما الشمعدان الذى ينسب إلى بلاد ما بين النهرين وموجود متحف ليون (انظر صورة ١٤٥). فعليه ورديات سباعية فى زخرفته، نجدها أيضا على الصندوق السلندرى الموجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا ويحمل اسم بدر الدين لؤلؤ ولهذا فإنه يضاف إلى الموصل (انظر صورة ١٤١).

والخلاصة فإنه يمكن القول إن الشمعدان الموجود فى متحف حاجى بكداش؛ يتشابه تشابها كبيرا من ناحية الشكل أو النظام الزخرفى أو من ناحية

العناصر الزخرفية المستخدمة فى زخرفته مع الأعمال المعدنية التى تحمل توقيعات الصناع الموصليين على أغلبها والتى ترجع فى معظمها إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى وخاصة شمعدانات ما بين الرافدين. واعتمادا على هذا التشابه يمكن تصنيف شمعدان حاجى بكداش على أنه يرجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، وإلى بلاد ما بين النهرين (يعنى إلى عصر لؤلؤ). وحتى إذا كان هذا النموذج المعدنى لم يصنع فى إحدى ورش الموصل، فيمكن أن نخمن أنه قد خرج من تحت يدى فنان موصلي.

* * * * *

﴿ حواشى المترجم لهذا الجزء ﴾

(76*) **بكداش:** (حاجى بكداش = حاجى بكطاش = حاجى باكتاش) الحاج بكتاش. ولد فى نيسابور ٦٤٥هـ = ١٢٤٧م وهاجر إلى الأناضول بإشارة من الصوفى أحمد يسوى عام ٦٨٠هـ = ١٢٨١م. وتوفى بها سنة ٧٣٨هـ = ١٣٣٧م هو واحد من أشهر رجال التصوف فى الأناضول ونسبت إليه الطريقة "البكتاشية" التى يُرجع بعض أرباب التصوف سلسلتها إلى حضرة سيدنا على كرم الله وجهه. هذه الطريقة تعتمد على الفكر الباطنى فى الكثير من أسرارها. تشكيلاتها سرية. عاصر ظهور الدولة العثمانية وهو الذى بارك جندها الجدد "يكى چرى" = الانكشارية، ولذلك انتسبوا إليها. ينظر إليها البعض على أنها ليست طريقة صوفية بل يعتبرونها مذهباً من المذاهب الإسلامية ويربطونها بالفكر العلوى الذى انتشر فى الأناضول؛ انظر:

M. Z. Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri. Ist. 1983.

(77*) **السمعاني:** اسم عدة علماء من موارنه تبنان منهم يوسف سمعان (١٦٨٧ – ١٧٦٨م = ١٠٩٩ – ١١٨١هـ) ولد فى طرابلس وتوفى فى روما. هو المعروف بالسمعانى الكبير. من علماء الموارنة فى الشئون الشرقية. تعلم فى روما على أمناء المكتبة الفاتيكانية والموفد البابوى فى المجمع اللبنانى ١٧٣٦. من مؤلفاته المكتبة الشرقية الكليمانتينا الفاتيكانية؛ باللاتينية وصف فيها المخطوطات السريانية والعربية والفارسية والتركية والعبرية والسامرية والأرمنية والحبشية واليونانية والمصرية والأندلسية والمالابارية التى تحويها هذه المكتبة وجغرافية وتاريخ للشرق. ومنهم السمعانى (عبد الكريم بن محمد تاج الإسلام أبو سعد) (ت ٥٦٢هـ = ١١٦٧م) شافعى المذهب، محدث، غزير الرواية ومؤرخ رحالة جاب أقاصى البلاد. ولد وتوفى بمرو. من أشهر كتبه الأنساب (ويبدو أنه هذا هو المقصود فى هذا الموضوع) انظر: المنجد...

٣- الأناضول

(الآثار المعدنية المصنوعة فيما بين آخر القرن الحادى عشر إلى نهاية القرن الثالث عشر أى الخامس - السابع الهجري)

بينا فى القسم الذى درسنا فيه الآثار المعدنية السلچوقية الأناضولية الموجودة فى البلاد الأجنبية؛ أن القطع التى يمكن نسبتها إلى الأناضول بشكل قاطع رغم أنها قليلة العدد، لها أهمية كبيرة فيما بين الآثار التى وصلت إلينا حتى ولو كانت قليلة. فما هو موجود منها يمثل كل أساليب الزخرفة المعدنية فهى كما أوضحنا قطع على مستوى رفيع. وعرفنا بالنماذج الرئيسة التى تظهر التنوع الكبير فى القوالب والشكل والعناصر الزخرفية وتظهر تنوع الموضوعات الزخرفية جنبا إلى جنب مع تنوع التقنيات المستخدمة.

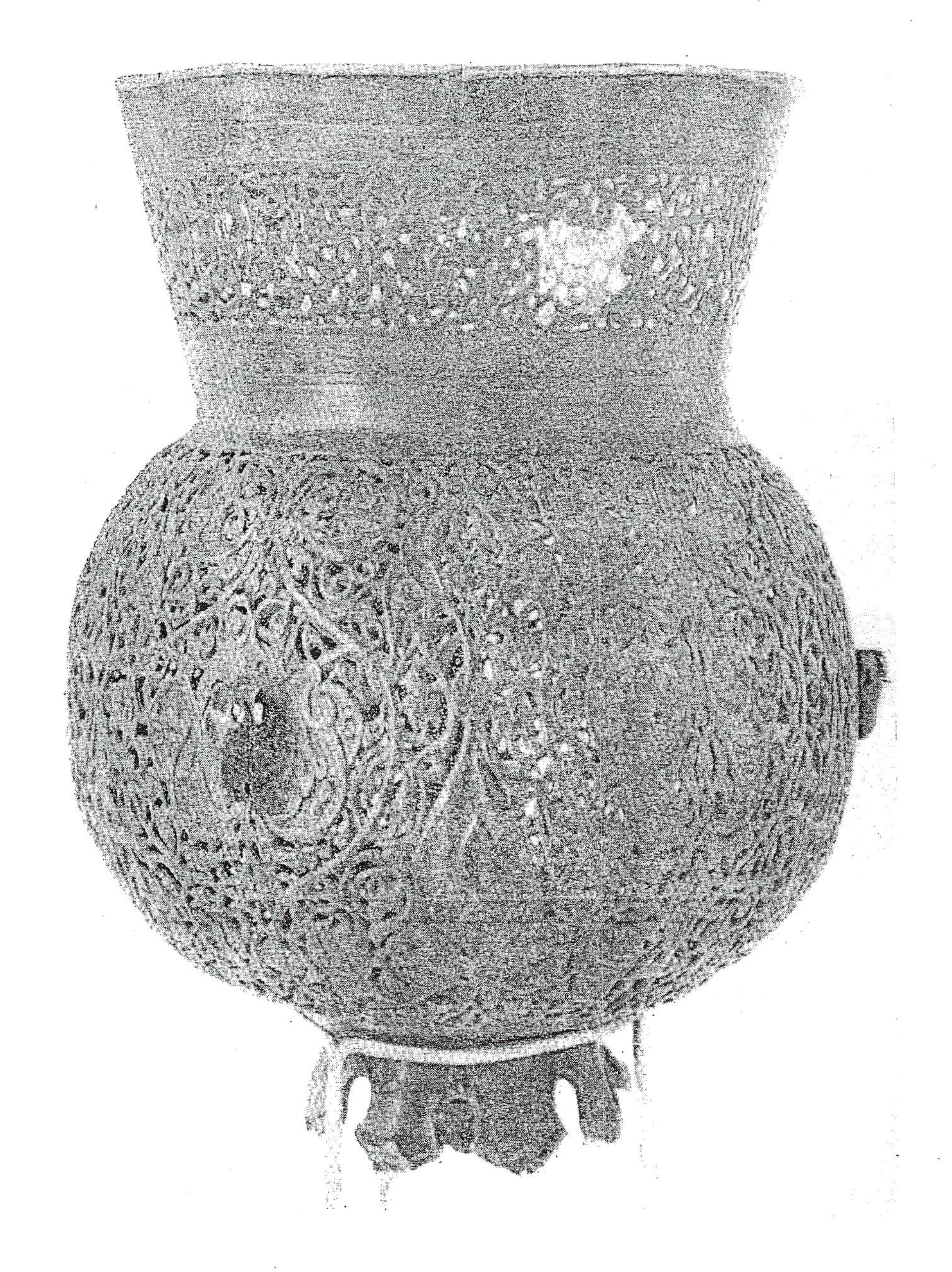
وسوف نتبع التتابع نفسه الذى قدمناه فى القسم الثالث (جـ) فى تناول الآثار المعدنية لسلاچقة الأناضول المعروضة فى المجموعات الخاصة وفى متاحف تركيا.

لا توجد من بين الأعمال المعدنية لسلاچقة الأناضول الموجودة فى المتاحف والمجموعات الخاصة فى تركيا أى قطع مصنوعة من المعادن النفيسة؛ فكل الآثار المعدنية التى ترجع إلى هذه المنطقة وهذا العصر، والتى

بقيت فى تركيا هى من النحاس الأصفر أو من البرونز – فيما عدا واحدة من الصلب.

أ- الآثار المصنوعة بتقنية الطرق والمزخرفة بتقنية التخريم

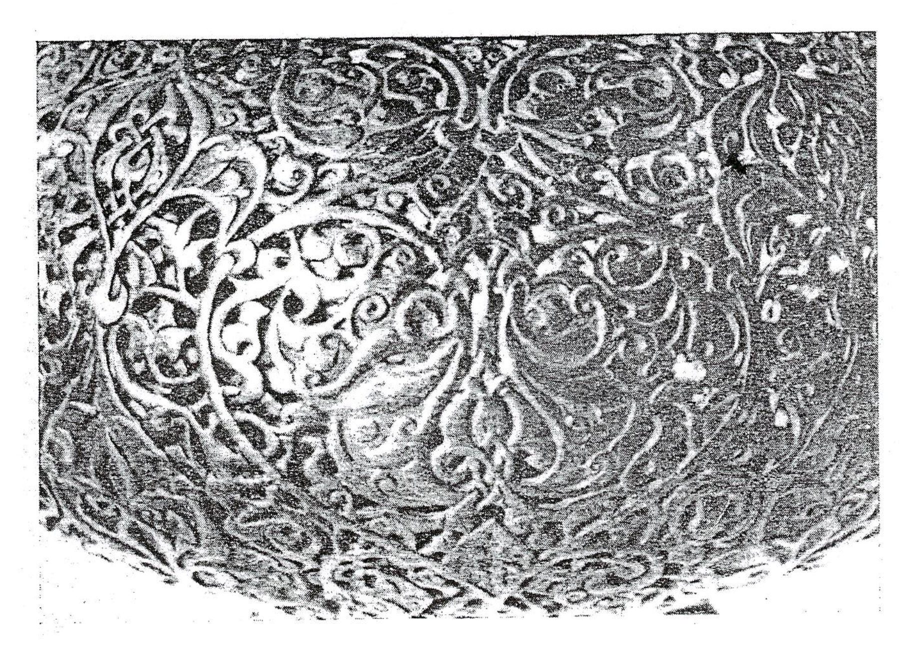
إن النموذج الوحيد الذى يمكن إرجاعه للأناضول عن يقين فيما بين الآثار المعدنية للعصر السلچوقي، كما أوضحنا سابقا، هو قنديل مزخرف بتقنية التخريم، وموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، واتضح أنه مصنوع فى قونية عام ١٢٨٠/ ١٢٨١ وفقا لما هو وارد فى كتابته (انظر حاشية ٦٦٩)، والقنديل الذى هو من أعمال قونية والمعروض فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة تحت رقم ٧٥٩١ فى كشوف الجرد، يبدو أنه بشكل أدق "غلاف قنديل" (انظر صورة ١٩٤ e → a). وهو أثر وارد من جامع أشرف أوغلى فى بيشهير. وهذا القنديل الذى أحضر إلى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة عام ١٩٤٢م = ١٣٦٢هـ، قد شكل بتقنية الطرق، وزخرف سطحه بالتخريم، وتقنية التذهيب والروبيوزيه. وقد فقدت هذه التحفة، قطعة من قسم العنق، ورغم أن التذهيب قد تساقط فإنه فى وضع جيد.



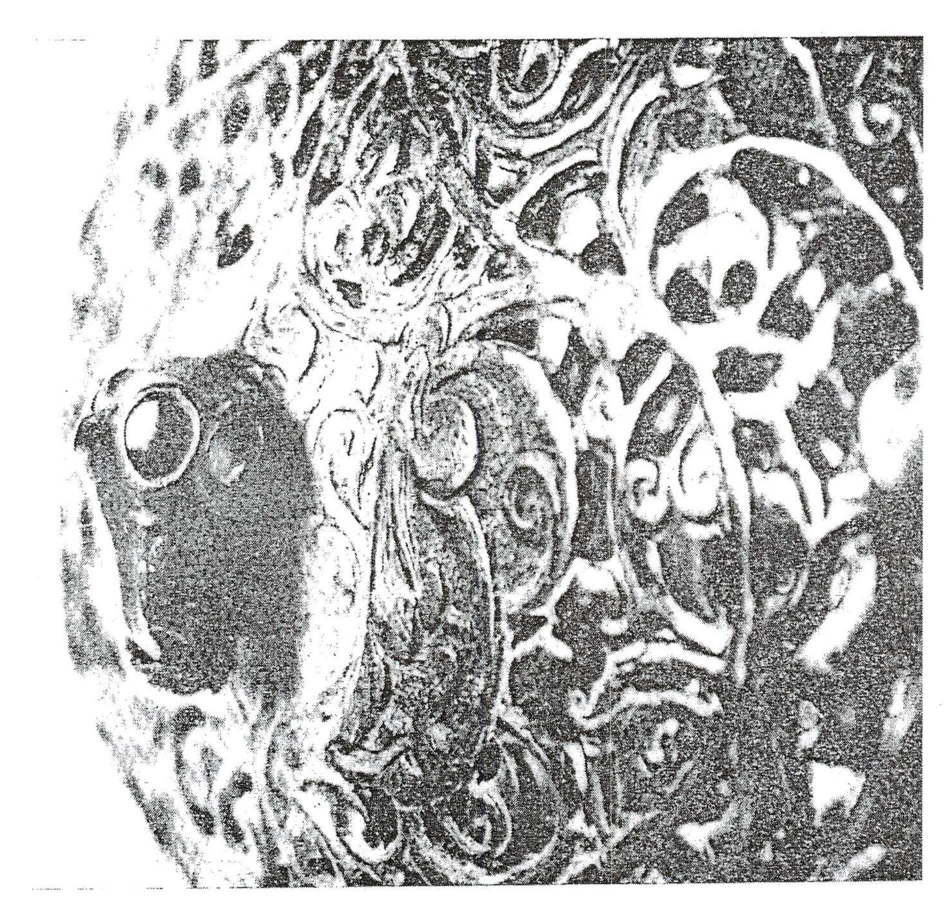
صـــــورة ١٩٤ a

إن بدن القنديل الدائرى الذى يبلغ ارتفاعه ٢٠سم وقطر الفوهة ١٨سم، له عنق يتسع كلما اتجه نحو الفوهة، ويوجد قسم على هيئة قدم مكون من ثمانى شرائح قد لحمت فى العنق وأسفل البدن.

غطى سطح بدن القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ، بتكوينات أرابسكية حصل بتقنية الرويبوزيه (صورة b.١٩٤) وأرضية التكوينات الأرابسكية، ولكى يسمح للضوء بالانسياب إلى الخارج، تم تطبيق زخرفة التخريم وتحويلها إلى ما يشبه القفص. وفوق البدن؛ تظهر رءوس ثلاثة ثيران نفذت بتقنية الرويبوزية (صورة ١٩٤ C). ويتضح أن القنديل يعلق إلى السقف بواسطة السلاسل الرفيعة التى تمرر من بين قرون رءوس الثيران.



صـــورة ١٩٤ b



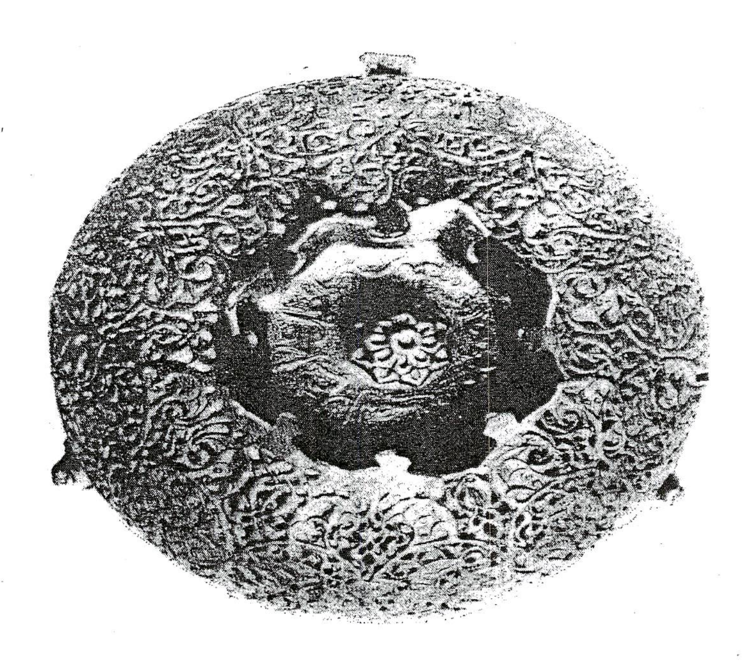
صـــــورة ١٩٤ C

وعنق القنديل الذى يبلغ عرضه ٦,٨سم، يلتف حوله شريط كتابى بخط النسخ، قد استقر فيما بين شريط ذى ضفيرتين. هذه الكتابة مَنْقُولَة من جزء من الآية الخامسة والثلاثين من سورة النور، السورة الرابعة والعشرين فى القرآن الكريم **(اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ المِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى**

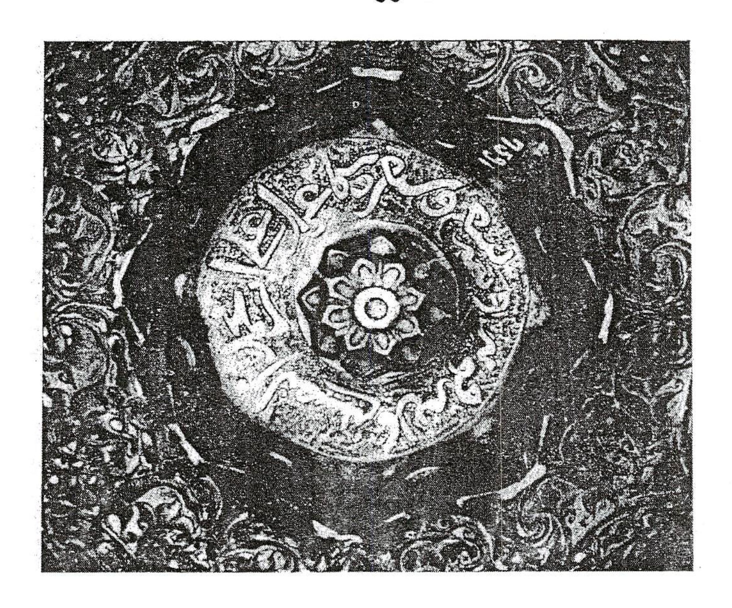
نُورٍ يَهْدِى اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَىءٍ عَلِيمٌ).

إن المعنى المستوحى من الآية ٣٥ من سورة "النور" والتى استخدمت فوق القنديل المَصْنُوع فى قونية والمؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ ولأول مرة فى الفن الإسلامي، هذا المعنى الذى يُصوِّر كرمز إلهى للنور، قد استخدم فيما بعد بشكل مُكَثَّف على القناديل الإسلامية التى صُنعت بعد هذا العصر؛ مثل تلك المصابيح التى صُنِعت من الزجاج فى العصر المملوكي.

وعلى تَقْسِيم القاع للمصباح المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ، وفى الوسط، يُوجد دَبُّوس مزخرف بما يشبه زهرة ثُمَانية البَتَلات، وحول الدبوس يلتف شريط كتابى مَكْتُوب بخط النسخ (صورة ١٩٤ d-e). هذه الكتابة تُبين أن القنديل قد صُنِع فى مدينة قونية خلال عام ١٢٨٠/١٢٨١م= ٦٧٩/ ٦٨٠هـ على يد على بن محمد الأُسطى النُصَيْبيني.



صـــورة ١٩٤ d



وهكذا، يتضح أن القنديل قد صنع فى قونية، وأنه أثر يرجع إلى نهايات عصر السلطان السلچوقى غياث الدين كيخسرو الثالث (١٢٦٦- ١٢٨١م = ٦٦٥ – ٦٨٠هـ)[78*] ولا يعرف أى أثر آخر للصانع الذى صنع القنديل المؤرخ عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ والذى يظهر إتقانا رائعا من ناحية التقنية. ومن المحتمل أن يكون على بن محمد الذى استخدم نسب نصيبين "نصيبيني" قد هرب إلى قونية قبل استيلاء المغول على نصيبين[79*] سنة ١٢٥٩م = ٦٥٨هـ.

إن القناديل البرونزية المصنوعة بتقنية الطرق، والمزخرفة بأسلوب التخريم فى الفن الإسلامي، ذاعت فى إيران اعتبارا من نهايات القرن التاسع (انظر شكل ٤٣ وحاشية ٣٢٧/ ٣٢٩). ومن نماذجها؛ قنديل فاطمى مؤرخ فى النصف الأول من القرن ١١م أى ٥هـ ويحمل توقيع صانع مغربى (انظر شكل ٥٤ حاشية ٣٤٦)، وكذا القناديل السلچوقية التى صنعت فى العصر السلچوقى فى إيران وسوريا والأناضول خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر؛ (انظر صورة ١٠٢ حاشية ٥٠٦؛ تخطيط ٤٥ وحاشية ٥٨٢، وصورة ١٦٤، وحاشية ٥٨٣، وصورة ١٨٩، وحاشية ٧٥٣) وهذه كلها نماذج مزخرفة بتقنية التخريم. وقد استخدمت جميع القناديل التى ترجع إلى ما قبل القرن ١٣ فى زخرفتها العناصر الهندسية أو أشرطة الكتابة فقط.

إن القنديل المصنوع فى قونية عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ يظهر فروقا مهمة عن القناديل الإسلامية الأخرى؛ سواء من ناحية التقنية أو الزخرفة. وكما أوضحنا سابقا؛ فقد طبقت على هذا الأثر تقنية التذهيب والروبيوزيه أحيانا إلى جانب تقنية التخريم. إن قنديل قونية هو

النموذج الوحيد الذى استخدمت تقنية الرويبوزيه فى زخرفته من القناديل العباسية والفاطمية والسلجوقية.

وتعتبر الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر أو من البرونز والمنقوشة بنقوش بارزة تم الحصول عليها بتقنية الرويبوزيه على كل سطحها، قليلة العدد وليست كثيرة فى الفن الإسلامي. تظهر الزخارف البارزة التى تغطى السطوح الكبيرة؛ لأول مرة على مجموعة شمعدانات مصنوعة من النحاس الأصفر ومؤرخة بنهايات القرن ١٢م = ٦هـ وبدايات القرن ١٣ ومصنوعة فى خراسان فى العصر السلجوقى (انظر صور ١١١ - ١١٢ وحاشية ٥٣٤ - ٥٣٨)، كما تظهر على سطح الأباريق الخراسانية المرتبطة بالمجموعة نفسها (انظر صور١٠٦-١١٠) ولكن الخطوط البارزة = الـ "Kabartma" التى نقشت فوق سطح الأباريق، لم تنتشر على كل السطح كما هو الحال على الشمعدانات، بل جمعت فوق أقسام معينة من الأثر فقط. إن قنديل قونية المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١ هو استمرار لتراث الفن السلجوقى فى إيران؛ سواء من ناحية استخدامه عدة تقنيات معا فى زخرفة الأثر نفسه أو من ناحية الزخرفة التى تمت بتقنية الريبوزيه للسطح كله.

إن ما يجعل قنديل قونية مختلفا فى زخرفته عن الرسوم الهندسية التى ترى فوق القناديل الإسلامية التى ترجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر، هو استخدامه لتكوينات زخرفية أرابسكية متداخلة إلى أبعد الحدود، بالإضافة إلى إثرائه الزخرفة برءوس ثلاثة ثيران من نفس سمات الهيكل المستقر فوق البدن. وتعتبر التكوينات الأرابسكية المترابطة والتى تمرر من بعضها البعض، والتى تغطى بدن القنديل، من الموتيفات المحبوبة جدا من العصر

السلجوقي، وخاصة أنها من الموتيفات المستخدمة فوق كل أنواع الخامات فى الأناضول. إن التكوينة نفسها قد وجدنا شبيهاً لها أيضاً فى زخرفة رَحْلَة مؤرخة فى عام ١٢٧٩، وقد صُنِعت أيضاً فى قونية[٧٦٢].

إن رءوس الثيران التى بطول ٢سم والتى أخذت مواضعها فوق قنديل قونيه هى عبارة عن نقوش بارزة داخلها فارغ، وتم الحصول عليها أيضاً بأسلوب الريبوزيه، ولكى يتم تنفيذ هذا النوع من النُّقوش الْمُنْتَفِخَة، يلزم إحضار آلة خاصة لذلك. وقد أوضحنا ذلك فى قسم "التقنيات" (انظر تخطيط ١٤ وحاشية ١١١)، فرءوس الثيران التى تزخرف بدن القنديل، قد أُبْرِزت من الداخل أولاً بآلة خاصة، ثم تم تشكيلها بالمعدات الخاصة بالريبوزيه. إن القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١، هو النموذج الوحيد المنقوش برءوس حَيَوانيَّة بارزة فيما بين القناديل الإسلامية الموجودة. وفى الكتابة الموجودة على قسم العنق آية من القرآن الكريم، وهذا يوضح أن القنديل قد صنع لأهداف دينية ومن أجل بناء ديني؛ فوجود رءوس حيوانية فوق أثر سوف يُستخدم فى جامع لمما يُؤيد القول بأن صنّاع سلاجقة الأناضول كانوا أكثر تسامحاً من الصُّناع فى المناطق الإسلامية الأخرى فى موضوع الزخرفة بالنقوش البارزة بالهياكل الحيوانية.

إن الشخوص الحيوانية البارزة نراها أيضاً فى زخرفة الأعمال المعمارية فى فن سلاجقة الأناضول. إننا نُشاهد ونصادف زخرفة الثِّيران

---

[762] عن الرحلة أى حاملة المصحف التى تحمل رقم ٣٧٤ فى سجلات جرد متحف مولانا فى قونية انظر: Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p. 155; RCEA, vol. XII, p. 252, no. 4780.

البارزة فى الأناضول بين الزخارف التى تزين الأعمال المعمارية مثل القلاع والخانات والجسور بشكل أكثر من سواها؛ ومثالها؛ - على اولو جامع = "الجامع الكبير" فى ديار بكر، وعلى ضريح الأمير صالتوق فى أرضروم[٧٦٣].

وقد أوضح إن جى أوناى أن هياكل الثيران لم تر مستقلة أى منفردة فى أى عصر من العصور فى زخرفة العمارة السلجوقية، بل استخدم الثور دائما مع هيكل إنسان أو أسد أو نسر أو تنين أو مع كركدن، أو استخدم كتقويم حيوانى مع البروج (انظر حاشية ٣٧٣/٦٩٤).

إننا نعرف أن صور الحيوان فى الفن السلجوقى قد استعملت فى أكثر الأحيان للمفاهيم الرمزية التى تحملها. ويلفت أوناى النظر إلى التغيير الذى تحمله وفقا للصور المستخدمة معه. فالثور الذى يرسم مع هيكل بشرى يمثل القمر أو برج الثور أو كوكب فينوس. أما الثور الذى يصور مع الحيوانات التى ترمز إلى القوة أو الضوء مثل النسر أو الأسد أو الكركدن فإنه يمثل الهزيمة والظلمة ويرمز إليهما، وإذا ما استخدم الثور مع التنين، فإنه يخرج أمامنا كحيوان حاكم أى مسيطر - كحاكم لما هو تحت الأرض والظلمة.

وقد استخدم الثور منفردا فى زخرفة القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١، وغير واضح تماما ما إذا كانت رءوس الثيران المستخدمة فوق

---

(763) انظر: عن زخارف الثيران البارزة التى تزخرف الآثار السلجوقية فى الأناضول؛ Öney. G. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları", op. cit., p. 83 - 100, صور 1 - 13, 19 - 20, 25 - 32.

السَّعْف النخيلى تحمل مفاهيم رمزية من عدمه. ولكن لما كانت الكتابة التى تلف عنق القنديل هى آية من سورة النور فهذا يدفعنا إلى الظن بإمكانية تمثيل هذه الرءوس للقمر رمز الضياء. فوجود هذه الرءوس على شيء يرمز إلى النور، ويمنح هو نفسه النور يجعل هذا النمط من التفكير ممكناً. وإذا لم يكن لرءوس الثيران أى معنى رمزى فيمكن التَّكَهُّن بأنها قد استخدمت من أجل هدف ديكورى بحت. إن هيكل الثور فى فن الأناضول يمكن تَتَبُّع استخدامه اعتباراً من العصر النيوليتيكى "Neolitik" الحجرى وحتى كل العصور[٧٦٤].

كما يمكن تفسير استخدام الثور المَحْبُوب فى الأناضول فوق قنديل يرجع إلى العصر السلجوقى بمدى ارتباط الفنان الأناضولى بتراثه.

إن القنديل المصنوع فى قونية عام ٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ، يعتبر نموذجا فريدا لم يتكرر. فقد استخدمت رءوس الثيران فى زخرفته من

---

[764] عن المصنوعات البرونزية التى على هيئة ثيران والتى ترجع إلى العصر البرونزى المبكر؛ انظر:

Mellaart, J. op. cit., fig. 22 - 23 و 28, Pl. III.

Erken Tunç Çağına ait, boğa figürleri biçiminde tunç standartlar için bak: Akurgal, E. The Art of the Hittites, New York, 1961, Pl. 3 - 6.

عن القوالب التى على هيئة ثيران ترجع إلى عصر الحيثيين؛ انظر:

idem. "The Earliest Civilizations of Anotolia", op cit., p. 31.

عن رءوس الثيران التى تأخذ مكانها فى زخرفة قِدْر برونزى يرجع إلى العصر الأورارتى. انظر: ibid., p. 40.

ناحية، وطبق أسلوب الريبوزيه مع تقنية التخريم فى زخرفته من ناحية أخرى. هذا القنديل الذى يحمل فى كتابته التاريخ والمدينة واسم الصانع، يجعله من أهم النماذج المعدنية التى ترجع إلى العصر السلجوقي. إن إتقان وتكامل الصنعة فى التكوينات الأرابسكية التى تزين سطح قنديل قونية لمما يدعم القول بوجود معامل وورش فنية معدنية متطورة فى قونية فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى أى السابع الهجري.

* * * * *

ومازال هناك أثران موجودان قد زخرفا بتقنية التخريم وصنعا بتقنية الطرق، ويمكن إرجاعهما إلى الأناضول، وهما يدخلان ضمن الأعمال المعدنية فى العصر السلجوقى ومعروضان فى المتاحف التركية، أولهما نموذج من النحاس الأصفر يرجع إلى درگاه = تكية قونية، وحول من الدرگاه إلى متحف مولانا فى قونية أيضا عام ١٩٢٦م = ١٣٤٥هـ وهذا النموذج على شكل كروى ومقيد تحت رقم ٣٩٩ فى سجلات جرد المتحف. (صورة ١٩٥ a-b) وهو مكون من نصفى دائرة. قطر كل منهما ١٨سم وسمك نصف الكرة التى تحيطه ١ أو ٢مم، والنصف الأكبر يستقر فوق الآخر. ووصلتا ببعضهما من الخلف بقلاب ومن الأمام بمفصلة قفل. وعلى قطب كل من القبتين، أيضا توجد حلقات يمكن أن يعلق منها هذا الأثر.

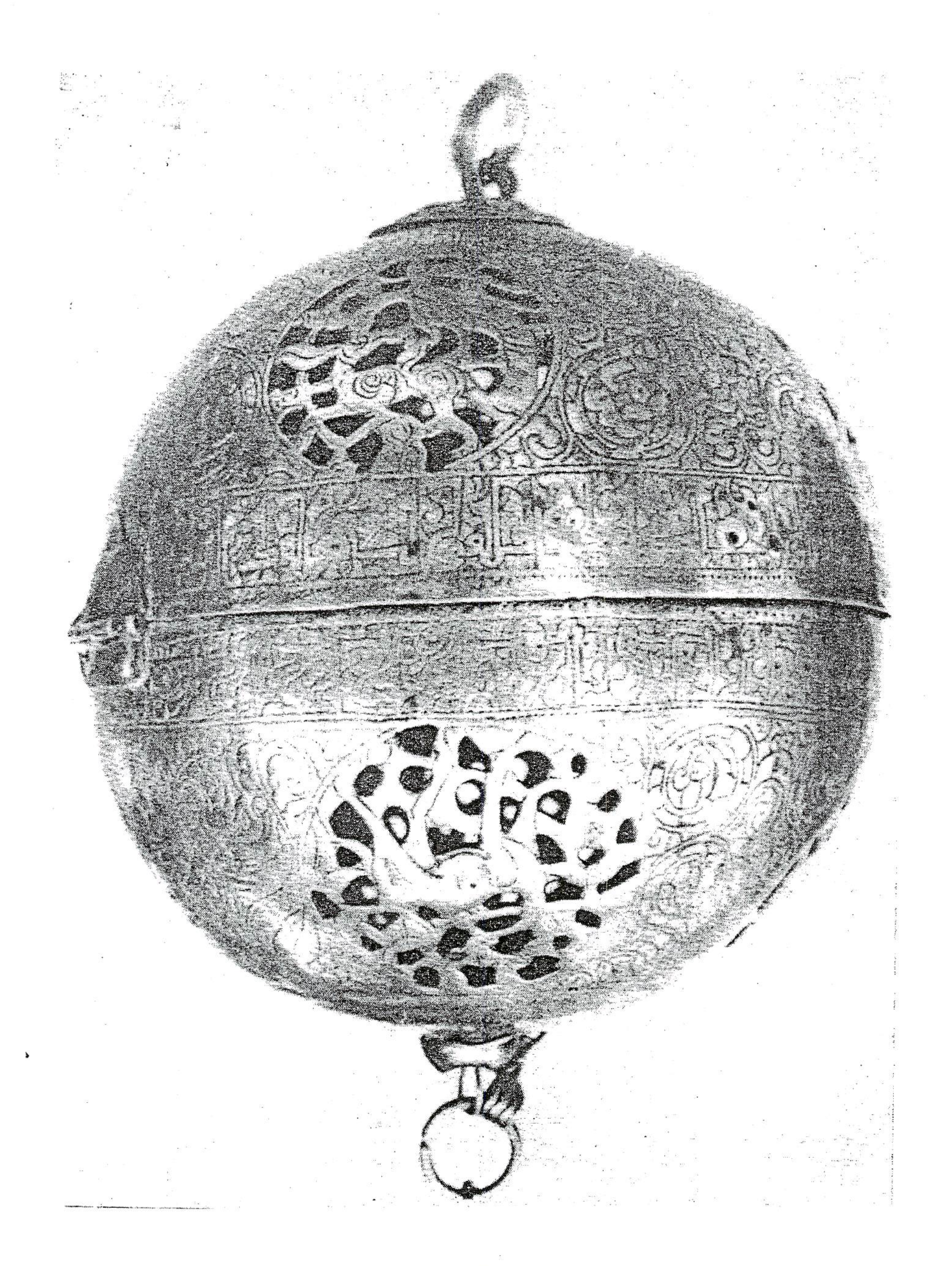
وفوق نصفى الكرة العلوى والسفلى توجد أربع ميداليات دائرية على كل منها زخرفة بتقنية التخريم. والأقسام الصلدة التى ظلت خارج الميداليات زخرفت بتقنية الحفر.

وقبل أن نوضح؛ ماهية هذا الأثر الكروى الموجود فى متحف مولانا ونعرض السبب الذى صنع من أجله، فيجب أن نعرض باختصار للنماذج الإسلامية الأخرى التى تشبهه من ناحية الخامات والقوالب والصنع وتقنيات الزخرفة.

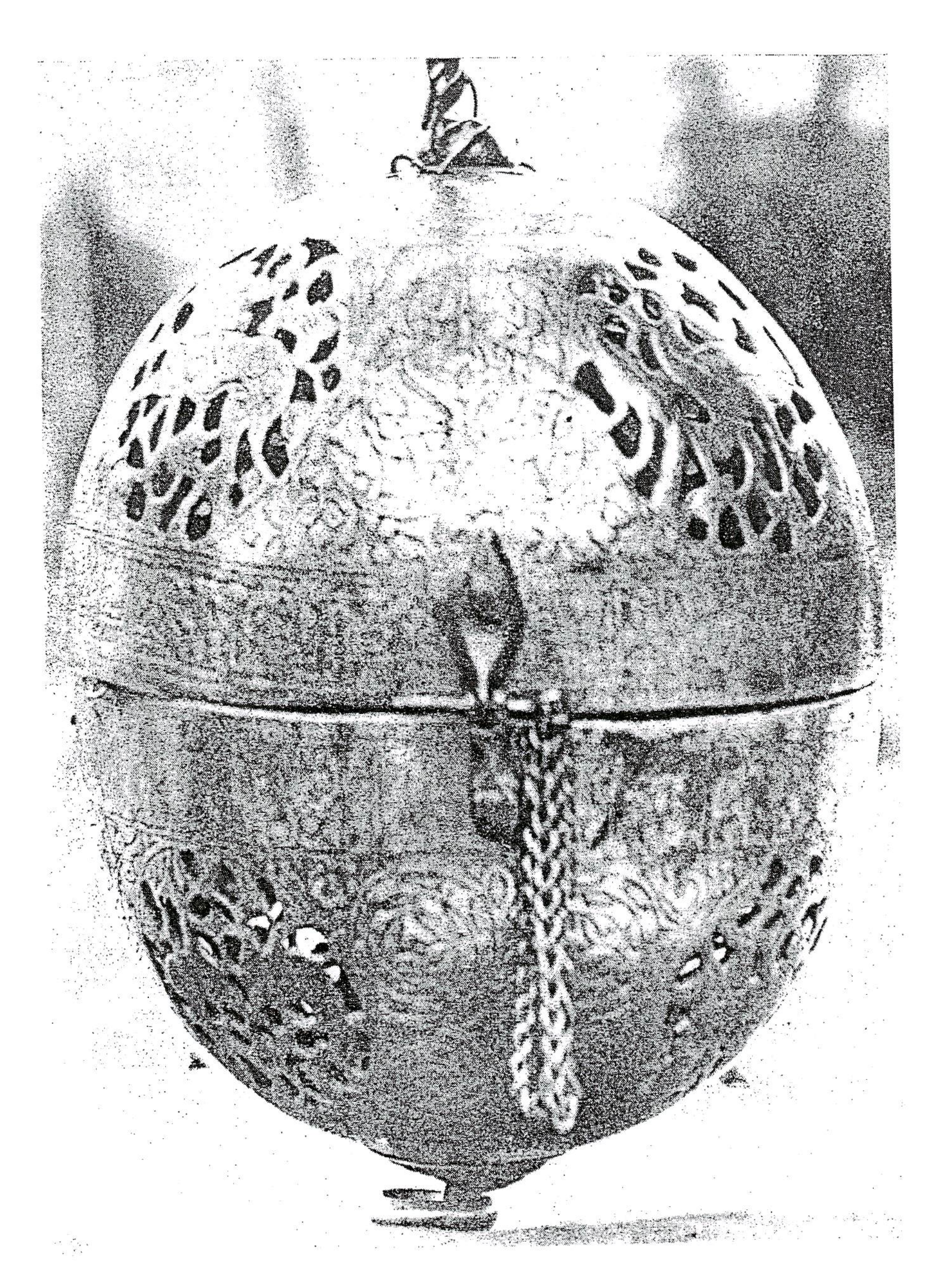
وأول ما يشبه كرة قونية هى الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر والموجودة فى المتحف البريطانى بلندن ويوجد عليها ميداليات كبيرة مزخرفة بالتخريم[٧٦٥]. والفرق الرئيس بين كرة قونية والكرة الموجودة فى المتحف البريطانى التى تشبهها؛ هو وجود خمس ميداليات بدلا من الأربع الموجودة على كل نصف من الكرة، وأن الأقسام الباقية خارج الميداليات قد تمت زخرفتها بتقنية التكفيت "التكفيت بورق الفضة" بدلا من الحفر. وفى الكتابة الموجودة على كرة المتحف البريطاني، يذكر اسم الأمير بدر الدين بايصارى Baysarı المعروف بتوليه مناصب مهمة فى كل من العصرين الأيوبى والمملوكي؛ وداخل الميداليات المطبقة تقنية التخريم توجد هياكل "العقاب المزدوج الرأس" والذى يظن أنه كان شعارا للبايصارى. وللتذكرة فإن هناك طستا، قد صنع باسم هذا الأمير، ومؤرخ بعام ١٢٥٢م=٥٤٧هـ، ويعتقد أنه من أعمال سوريا ولكنه يحمل توقيع الأسطى الموصلى داود بن سلامة وهو مزخرف بتقنية التكفيت (انظر حاشية ٦٤٩). إن الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م = ٦٥٠هـ والموجود فى متحف اللوفر، يظن أنه قد صنع

---

(765) انظر: Barrett, D. op. cit., p. 14 - 15, صورة 22; Lane - Poole, S. op. cit., p. 174 - 177, fig. 81; Migeon, G. Manuel, vol. II, p. 70, fig. 249; The Arts of Islam, Kat. No. 210.



صـــــورة ١٩٥ a



صـــــورة ١٩٥ b

فى الفترة التى اشتغل فيها البايصارى فى خدمة السلاطين الأيوبيين. وقد عرفنا بهذا الأثر على أنه نموذج للعصر الأيوبي. ولا نرى فوق الطست الموجود فى متحف اللوفر هيكل "العقاب المزدوج الرأس" الذى يظن أنه شعار البايصاري. وقد رقى هذا الأمير، بعد أن تولى المماليك الإدارة، فى زمن السلطان بيبرس الأول. Baybars I. "الملك الظاهر" (١٢٦٠ – ١٢٧٧م = ٦٥٩ – ٦٧٦هـ) إلى رتب عليا "قيادة ألف شخص". وفى كتابة كرة المتحف البريطاني؛ يظهر اسم "الأمير بدر الدين بايصارى كأمير = قائد لـ "الملك الظاهر والملك السعيد" وهذا يوضح تماما أنه نموذج يرجع إلى الفترة التى تقع فيما بين أعوام ١٢٦٤ – ١٢٧٩م = ٦٦٣ – ٦٧٨هـ التى عمل فيها فى خدمة السلاطين الذين مرت أسماؤهم. إن الكرة الموجودة فى المتحف البريطانى والتى أوضح كل من لان بول Lane - Poole وميغوين "Migeon" أنها "مبخرة" مؤرخة بحوالى ١٢٧١م = ٦٧٠هـ صنفها د. بارت D. Barrett بـ "مدفئة يدوية" وترجع إلى سنوات ما بين ١٢٦٤ – ١٢٧٩م = ٦٦٣ – ٦٧٨هـ.

وهناك أيضا؛ كرة أخرى من النحاس الأصفر سطحها مخرم، ومصنفة كذلك على أنها "مدفئة يدوية" وبها شبه بالكرة الموجودة فى المتحف البريطانى وكذا الكرة الموجودة فى قونية من ناحية القالب، وهى معروضة فى متكف ألبرت وفيكتوريا[٧٦٦]. هذه الكرة التى ترجع تاريخيا إلى القرن الخامس عشر أو السادس عشر أى التاسع والعاشر الهجري، هى أثر قد صنع فى ورش المسلمين الموجودة فى البندقية (تعتبر الآثار المعدنية المصنوعة فى الأراضى الأوروبية على يد الصناع الذين هاجروا إلى البندقية من البلدان الإسلامية فى القرن ١٥، ١٦ نماذج إسلامية). وفيما بين الآثار

---

[766] النموذج رقم no. M. 58 - 1952 فى السجلات.

المصنوعة من النحاس الأصفر، فى ورش المسلمين بالبندقية والموجودة ضمن محتويات المجموعات الخاصة توجد أيضا نماذج أخرى قد صنعت على هيئة شكل كروي، وفتحت بها ثقوب صغيرة؛ ولكن مما يلفت النظر أن بعض هذه الآثار الكروية تتطابق تماما مع تلك التى تصنف على أنها من أعمال البندقية وعلى أنها "مدفئة يدوية" وموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا فإن بعضها "مباخر" وبعضها تم تصنيفه وتفييشه على أنه "مدفئة يدوية"[٧٦٧].

ولكى نتمكن من تصنيف هذه الآثار المعدنية التى على شاكلة الكــرة الأرضية المخرمة، يجب أن ننظر إلى داخل هذه الكــرات. ففــى النمــوذج المصنف على أنه "مدفئة يدوية" من الكرات المعدنيــة المرتبطــة بمدرســة البندقية والموجودة فى متحف آلبرت وفيكتوريا (انظر حاشية ٧٦٦) والكرة التى تحمل رقم I. 3611 فى كشوف جرد متحف الدولة فى برلين الغربيــة نجد فى القسم الداخلي؛ وعلى الجانبين، لحام ثلاثة أزواج نصـــف كرويــة على حافة الفوهة، والمكونة من دوائر متمركزة، وفــى وســطها طـــاس صــغير مخصص لوضع النار، وهو عبارة عن شواية "İzgara" (تخطيط ٦٠ a-b). وهكذا فإن الآثار المصنوعة من النحاس الأصفر والتى عـــلى

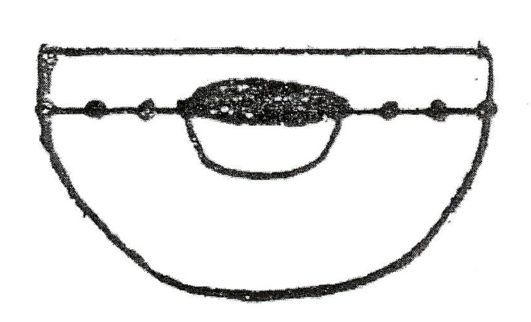
---

[767] عن النموذج الموجود فى متحف اللوفر من آثار البندقية والتى على هيئة كرة ومصنف على أنه مبخرة؛ انظر: Art de L'Islam, Kat. no. 173.

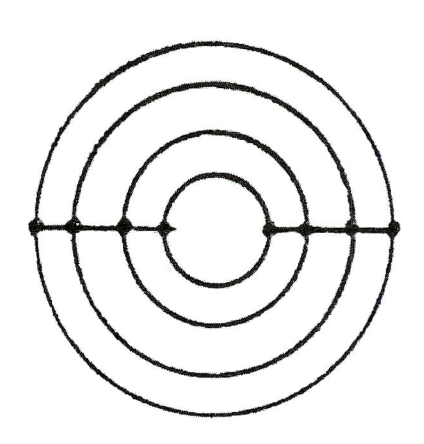
كما أن هناك كرتين من أعمال البندقية صنفتا على أنهما مبخرة وموجودة فى متحف فيكتوريا وألبرت وأرقامهما هى (Env. no. 576 - 1899 و15141-1856) أما فى متحف الدولة فى برلين الغربية فهناك كرة صنفت على أنها "مدفئة يدوية" وهى من أعمال البندقية ومقيدة فــى ســجلات المتحف تحت رقم (Env. no. I. 3611 bulunmaktadır)

شاكلة كرة أرضية مخرمة السطح، والتى فى داخلها قطعة (شواية) خاصـــة بوضع النار بداخلها، يمكن اعتبار بعضها مدافئ يدويـــة"، وأمـــا النمـــاذج المفرغة من الداخل أنها كانت تستخدم "كمباخر".

إن الكرة المصنوعة من النحـــاس الأصـــفر والموجودة فى متحـــف مولانا فى قونية ليســـت بها شواية خاصة لوضع النيران، ولهذا الســـبب؛ فإن هذه الكرة الموجودة فى قونية والتى أتيحت الفرصة إلى حد كبيـــر لزخرفتهـــا بتخـــريم أسطحه، فهـــى كانـــت تســـتخدم كمـــا نعتقـــد كمبخرة أكثر منها مدفئة يدوية؛ كمـــا نـــرى أن التكوينات الشخوصـــية تحمل مفـــاهيم رمزيـــة واستخدمت فى زخرفة الأشكال الكروية؛ ولذلك



شـــكل ٦٠ a شوابة



شـــكل ٦٠ b مكان وضع النيران في الشواية

يحتمل أن يكون لهذه التحفة علاقة بالنور والضياء ويمكن الاعتقاد أيضا أنها كانت غلاف قنديل يوضع فى داخله طاس لوضع زيت الإنارة.

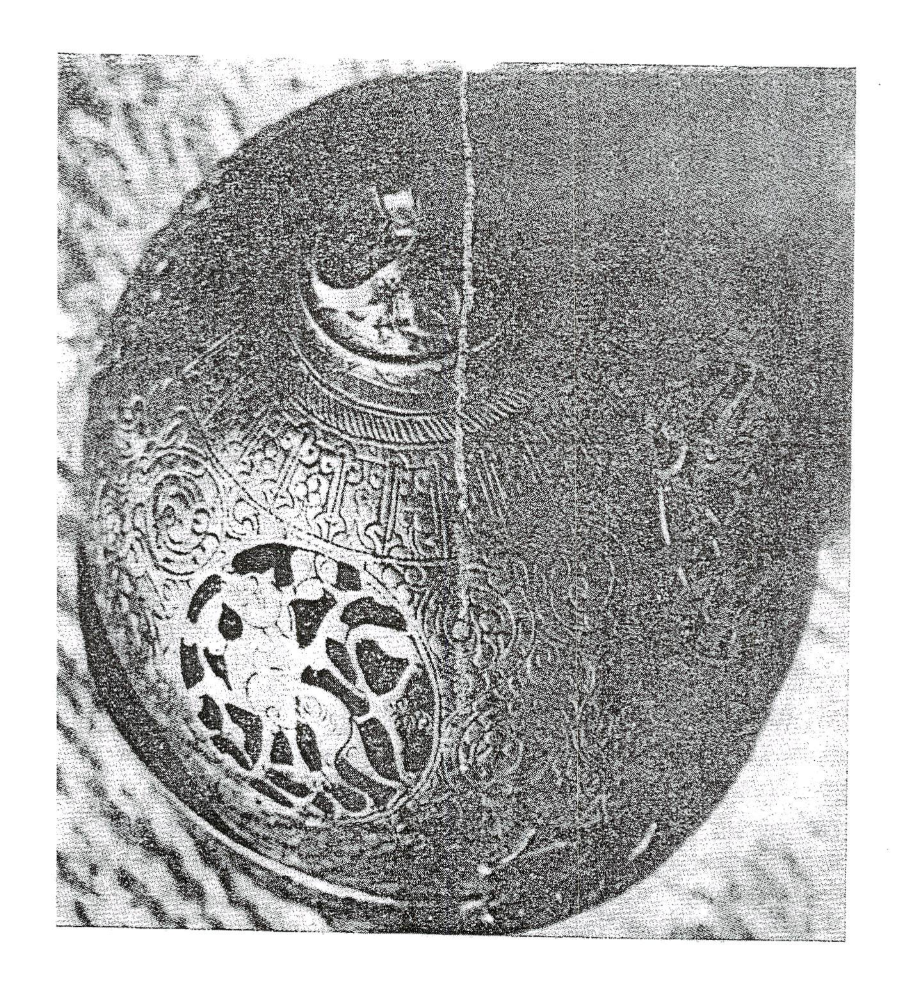
على الجزء القطبى لنصف الكرة العلوى للكرة الموجودة فى متحف مولانا فى قونية توجد قبة صغيرة خفيفة فى قطر ٥سم، عبارة عن أسطوانة دائرية (انظر ١٩٥ C.d). هذه الأسطوانة التى تمرر بها الحلقة التى تعلق الكرة من الثقوب الموجودة فى وسطها، يمكن أن تدور حول محورها. وسطح الأسطوانة مزخرف بشكل سفنكس قد تم تحقيقه بأسلوب الريبوزيه، وعند رأس السفنكس المنتهى بشكل رأس تنين على طرف ذيله، وذروته يوجد تاج تخرج منه سعفات متناسقة، ذات أوراق ضخمة (تخطيط ٦١).

وعلى القسم الباقى أسفل الأسطوانة تحتل موتيفات نجمة سداسية مكونة من مثلثين، وقد تم رسم هياكل بط أو طير فيما بين أزرع النجمة. إن الأسطوانة المزخرفة بشخوص أبو الهول = " السفنكس " قد استقرت فوق عنصر النجمة، ولهذا فإن ما يرى من النجمة هى أطرافها المدببة فقط، ويرى من الطيور القسم العلوى وحده. وأطراف التكوينة الزخرفية المكونة من رسوم الطير والنجمة عبارة عن شريط رفيع امتلأ داخله



شكل ٦١

بالخـــطوط المتعرجة المنحرفة والمائلة وحول هذا الشريط أيضـــا، يلـــف شريط كتـــابى "Pseudo - Küfi" أى الكـــوفى الخادع. وتحت شريط هذه الكتابة مباشرة، يبرز شريط رئيس، توجد به أربـــع ميـــداليات دائريـــة مزخرفة بتقنية التخريم، وميداليـــات هـــذا الشريط الذى يبلغ عرضه ٦سم



صـــورة ١٩٥ C



صــــورة ١٩٥ d

قد زخرفت بهياكل حيوانية، (صورة ١٩٥ e-h) أما الديوانيات الباقية بين الميداليات فقـــد زُخْرِفَت ببتلات سَـعَفِيَّة أطرافها ذات أوراق.(صورة ١٩٥ C).

فى إحدى الميداليات المُزَخْرَفَة بتقنية التخريم، رسم هيكل طاوسين يقفان متقابلين، وقد انعقد عنقاهما الطويلان ببعضهما (صورة ١٩٥ e)، وفى ميدالية أخرى رسم هيكل أسد سائر من البروفيل تماماً، وقد رفع قدمه اليمنى الأمامية (انظر صورة ١٩٥ F). وفى الثـــالثة؛ طـائر جـارح مثل العُقَاب يســـعى إلى نَقْر عين الصيد الحـــيوانى الذى فوقه وهو حيـوان



صـــورة ١٩٥ E

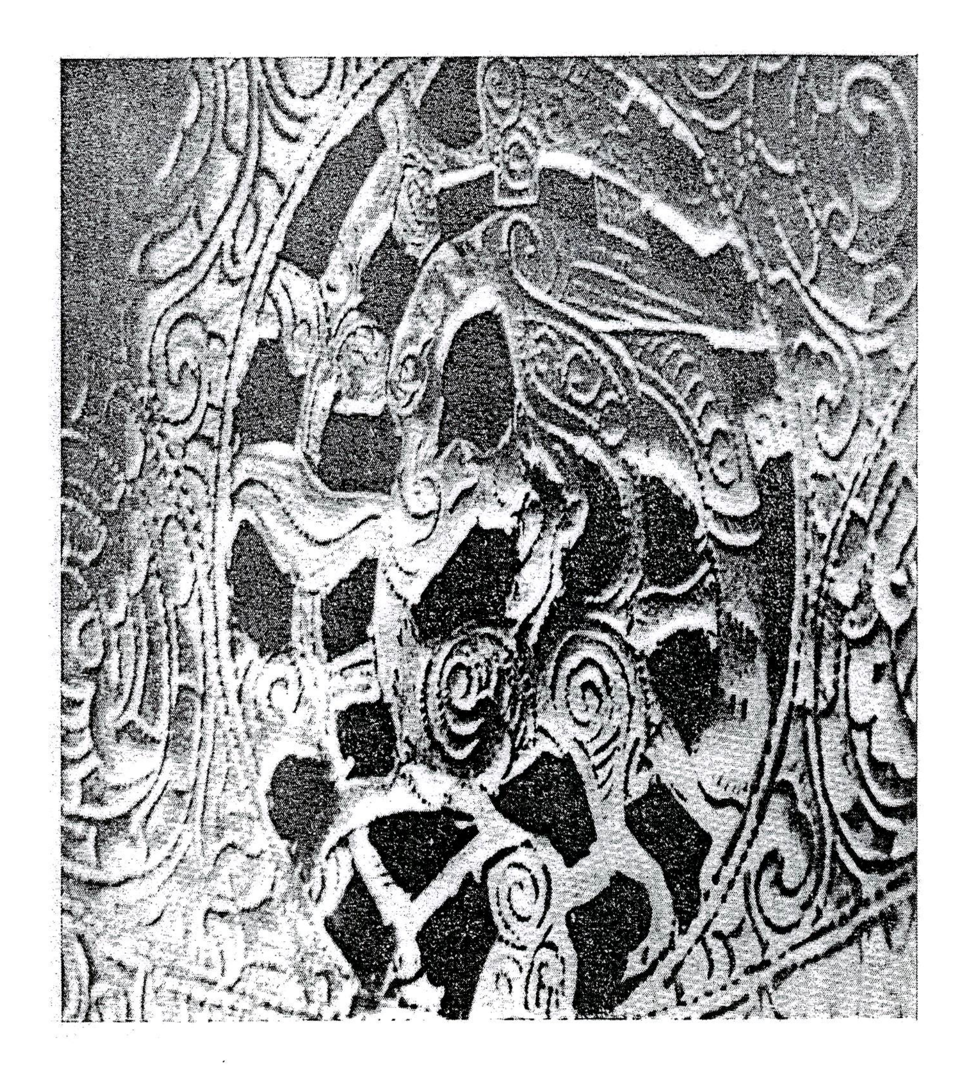
طويل الأذنين مثل الأرنب (صورة ١٩٥ g). وفى الرابعة أيضا، رسم هيكل أسد جسمه من الجانب = البروفيل، ورأسه من الجبهة، ينظر نحو الخلف، وقد رفع قدمه اليمنى. وذيل الأسد الذى ينظر إلى الخلف قد تم وصله أولا بوصلة، ثم انتهى على شكل رأس تنين (صورة ١٩٥ h). وفوق أجساد كل الرسوم الحيوانية التى استقرت فوق الأفرع النخيلية ذات الأوراق الضخمة، تظهر الزخارف المكونة من عناصر تشبه الحلزون أو اللولب والتى تحمل تأثيرات أواسط آسيا القوية.

وتحت الشريط العريض حيث توجد الميداليات المزخرفة بتقنية التخريم – حافة فوهة نصف الكرة العلوى – زخرفت الأرضية بسعف النخيل، ولفت بكتابة كوفية تحمل أمنيات طيبة.

وعلى الجزء القطبى لنصف الكرة السفلى أيضا، للكرة الموجودة فى قونية، توجد الحلقة الثانية التى استقرت وسط عنصر نجمى سداسي. وحول النجمة، يوجد شريط كتابى بالخط الكوفى البسيديو أى الكوفى الكاذب، يشبه تماما ما هو موجود على نصف الكرة العلوي، ولكنه أضيق قليلا (بعرض ١,٥سم). وحول هذا الشريط الكتابي؛ شريط رفيع زين داخله بأغصان ملتوية. وتحت الشريط الرفيع تماما، يأخذ الإفريز الرئيسى – حيث توجد الميداليات الأربع المزخرفة بتقنية التخريم – مكانه. والديوانيات التى بقيت بين ميداليات هذا الإفريز، الذى يعتبر أعرض قليلا (١سم فى عرض ٧سم).. من الإفريز ذى الميداليات الموجـود على نصف الكـرة العلـوي، هى على شكل مربع قائم ممتـد، وهى بذلك تختلف عن الديوانيـات التى تعلو نصـف الكرة العلوى والتى على هيئة تقـترب من المربع . رسمت هـذه الميداليات



صـــورة ١٩٥ F



صـــورة ١٩٥ g



صـــــورة ١٩٥ h

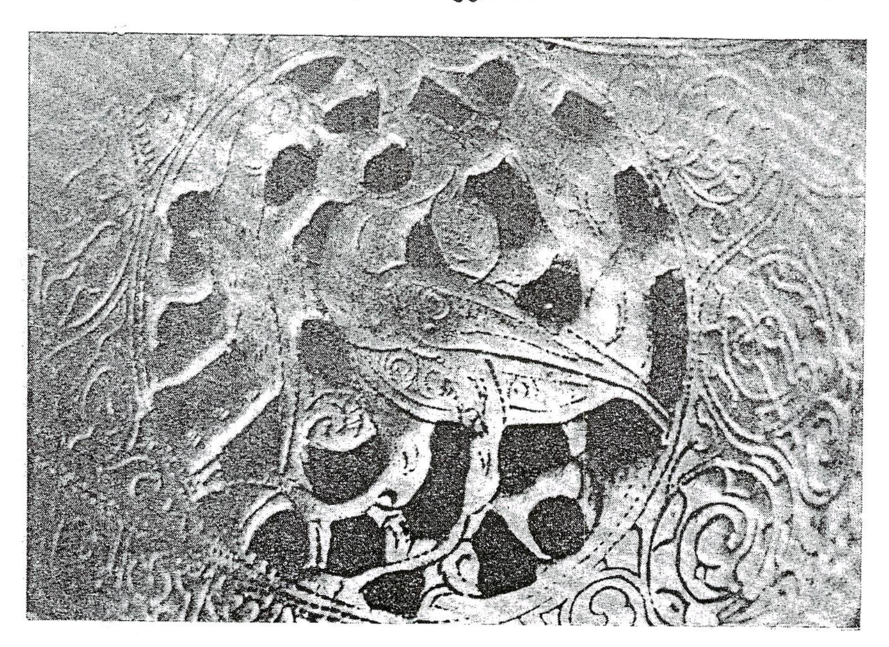
التى فوق نصف الكرة السفلي؛ من الداخل بتكوينات حيوانية أيضا. وفى إحدى الميداليونات الموجودة على نصف الكرة العلوي، نرى هيكل أسد فى وضع سائر، وقد رفع قدمه الأمامية اليمنى، وهو يشبه إلى حد كبير هيكل

الأسد ذى الذيل الموصـــول والذى رسم من البروفيل (صورة ١٩٥ -İ).
وفى ميدالية أخرى نرى تكوينة مكونة من عقـــاب وطاوس وقـــد وقفـــا متواجهين (صورة ١٩٥ .J). وفى الميدالية الثالثة؛ هيكل جمل وقد رفع رأسه إلى السماء (صورة ١٩٥ K). وفى الرابعة؛ نرى هيكل عقاب وقد بسط جناحيه، سعى لنقر عين صيده الذى امتطاه (صورة ١٩٥ L).

وعلى نصف الكرة الأسفل؛ فى الديوانية الواقعة بين مشهد الصراع بين العقاب والأرنب وميدالية هيكل الأسد، وفى الديوانية الواقعة بين ميدالية مشهد الجمل وتكوينة العقاب والطاوس، رسمت تكوينات نباتية على أطرافها أوراق نخيلية ثلاثية الشرائح، مشابهة جدا للأغصان المبرومة التى تزين داخل الديوانيات التى فوق نصف الكرة العلوي. أما فى الديوانيتين الأخريين؛ فتوجد هياكل حيوانية قد استقرت فيما بين الأفرع المجدولة. وفى التقسيمة الموجودة فيما بين تكوينات العقاب والطاوس وهيكل الأســد، ومن أعلى أيضا؛ نرى هيكلى طائرين يقفان متواجهين، وقد أدارا رأسيهما نحو الخلف. (انظر صورة ١٩٥ K الزاوية العليا على اليميـــن). أما من أسفـــل فنرى هيكلى طـــاوسين وقد أدارا ظـــهريهما لبعضهما (انظر ١٩٥ -İ- الزواية السفلى يمينا)، أما التقسيمة الباقية بين مشهد صراع العقاب مع الأرنب وهيكل الجمل؛ أعلى؛ طائران يقفان متواجهان، وقد أدارا رأسيهما نحو الخلف، وأسفل أيضا؛ هيكلا أرنبين يقفان متواجهين (انظر صورة ١٩٥ .L الجانب الأيسر).



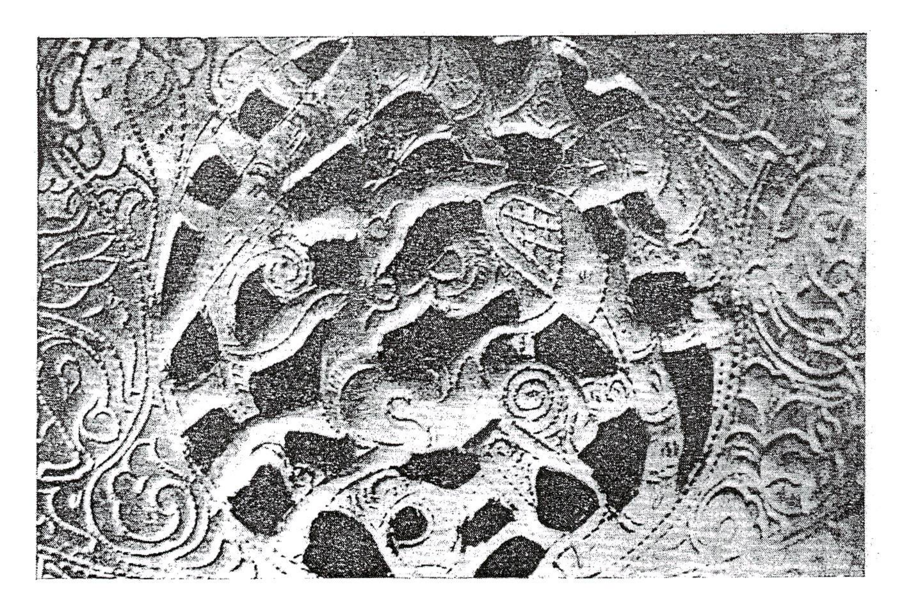
صـــــورة ١٩٥ i



صـــــورة ١٩٥ J



صـــورة ١٩٥ K



صـــورة ١٩٥ L

وتحت الشريط الرئيس المزخرف بالميداليات لنصف الكرة الأسفل؛ تلتف كتابة أمنيات طيبة كوفية تشبه جدا ما هو موجود فى النصف العلوي.

وكما هو مشاهد، فإن ثلاث تكوينات حيوانية من تلك الميداليات التى تعلو الأثر الذى على شاكلة كرة أرضية والموجود فى متحف مولانا فى قونية مكونة من أسود، واثنتين بهما عقـــاب يصارع الأرنب، وواحدة بها طاوس وعقاب، وواحدة بها زوج من الطاوس، وواحدة مكونة من هيكل جمل. ومما يلفت النظر أن سبعا من هذه التكوينات الثمانى قد استخدمت هياكل أسود أو طيور، (طاوس أو عقاب). وفوق الأسطوانة الموجودة فوق قطب الكرة أيضا، احتل هيكل السفنكس المخلوق القريب من الأسد أيضا مكانه بين هذه التكوينات الحيوانية.

ومن الشائع أن نرى الفن السلچوقى الأناضولي، سواء فى زخرفة الآثار المعمارية أو فى زخرفة الفنون اليدوية، كثيرا من الهياكل الخاصة بالأسود أو العقبان والتى تحمل معانى رمزية متعددة[٧٦٨]. فهياكل الأسود والعقبان، بقدر تمثيلها لقدرة وسطوة الحاكم، فإنها أيضا هياكل ترمز إلى "الشمس". وأما تكوينات الطير والأسد التى تأخذ مكانا فوق الكرة الأرضية الموجودة فى قونية، فهى تعطى انطباعا بأنها تتابع لاستخدام الشمس كرمز الضياء، أكثر من كونها رمز القدرة والقوة.

---

[768] عن المفاهيم الرمزية لهياكل العقاب والأسد التى ترى على الفن السلچوقى فى الأناضول؛ انظر:" Öney, G. هيكل الأسد فى العمارة السلچوقية الأناضولية ", op. cit., p 37 - 41; İdem. " الطيور الجارحة فى العمارة السلچوقية الأناضولية؛ العقاب ذو الرأس الواحدة أو الرأسين ", op. cit., p 164 - 172.

وكما سبق القول؛ فإن أحد هياكل الأسد الذى يزخرف نصف الكرة العلوي، - الأسد المرسوم من الجبهة والرأس والناظر إلى الخلف - قد انتهى ذَيْلَه برأس تنين (انظر صورة ١٩٥ -h)، فالأسد المستخدم كرمز للشمس فى الفن السلچوقي، هو مضاد لهياكل التنين التى تُصَوَّر مع هياكل الحيوانات مثل السفنكس والعقاب، وقد أوضحنا سابقاً أنها ترمز إلى "القمر" أو "الظُّلْمَة" (انظر حاشية ٧٢٢). ومن المحتمل أن تكون هياكل الأسد الذى ينتهى ذيله برأس تنين هى تَكْوِينَة ترمز إلى "الشمس" و"القمر". وقد لفتنا النظر إلى أن هذه التكوينة التى ترمز إلى الشمس والقمر كانت رائِجَة ومَحْبُوبَة فى الأناضول فى هذا العصر. وللتذكرة، فإن مطارق الأبواب الأرتوقية البرونزية، والمواقد أيضاً (انظر صور ١٧٢ - ١٧٦) كانت من النماذج المزخرفة بتكوينات الأسد والتنين.

وفى اثنتين من الميداليونات التى تأخذ مكانها على سطح الكرة المَعْرُوضَة فى متحف مولانا فى قونية، نجد تكوينة العقاب الذى امتطى الأرنب ويحاول نقر عين صيده" (انظر صورة ١٩٥ L , g) قد احتلت مكانها. فهذه التكوينة التى يمثل فيها العقاب "الشمس" ويمثل الأرنب "القمر" هى مثل التكوينات الحيوانية (الأسد / التنين)، استخدمت أيضاً كرَمْزِيَّة للشمس والقمر أيضاً.

وفى إحدى الميداليات التى تُزين سطح الكرة الموجودة فى قونية، طاوسان وقد تشابكت أعناقهما (انظر صورة ١٩٥ e)؛ وفى أخرى تُرى تَكْوِينَة أخرى عبارة عن طـــاوس يقف فى مواجهة عقاب. (انظر صـــورة ١٩٥ j). ومن المعروف أن الطاوس يرمز إلى الجَنَّة والحياة ما بعـــد

الموت. ويحتمل أن تكون تكوينة الطاوسين المتشابكة ترمز إلى الجنة، وأن تكوينة الطاوس والعقاب ترمز إلى "النور والجنة".

وفوق القسم العلوى من كرة قونية - كما سبق وأن أوضحنا - توجد أسطوانة دائرية يمكن أن تدور حول محورها، وفوق الأسطوانة يوجد سفنكس قد انتهى ذنبه برأس تنين (انظر صورة ١٩٥ d) (تخطيط ٦١). وفى الفن السلجوقي، وخاصة فى زخرفة التحف المعدنية نصادف بكثرة هيكل السفنكس؛ وهذا يرمز إلى العرش وخلود الشمس أى خلود الضوء وأبديته أو الحياة ما بعد الموت والجنة أو أنه حارس شجرة الحياة (وعن المفاهيم المتعددة لهيكل السفنكس انظر حاشية ٣٧٣ : Baer)، وأما انتهاء ذيل هيكل السفنكس برأس تنين، فهذا أيضا يؤكد على رمزية "الشمس والقمر" أو "النور والظلمة".

وبين الميداليات التى تزخرف سطح كرة قونية، استخدمت الحيوانات التى ترمز إلى الضياء مثل الأرنب أو الطير فى الديوانيات الباقية بين الميداليات، وهذه الهياكل ترمز أيضا إلى الضوء نفسه.

ويمكن أن نقول بإيجاز إن الغالبية العظمى من التكوينات الزخرفية الهيكلية التى تأخذ مكانها فى زخارف كرة قونية، ليست سوى رموز متعلقة بالضياء والنور. وكون الكرة قد زخرفت بتكوينات زخرفية ترمز إلى الضوء، فهذا يجعلنا نفكر فى أن هذا الأثر شيء متعلق بالضياء كظرف قنديل مثلا. ولكن رموز الشمس والقمر كانت ترى فى الفن المعدنى لسلاچقة الأناضول أيضا على آثار غير القناديل، مثل الأسطوانات التى يظن أنها زخارف عرشية، كما أنها ترى ضمن زخارف مطارق الأبواب

والمواقد أيضاً (انظر: صور ١٦٨/ ١٧٢ - ١٧٦). وهكذا، يتضح أن رموز الشمس والقمر قد استخدمت باعتبارها تتعلق بمفاهيم سحرية = طَلْسَمِيَّة، أو بالنظر والحسد أو بالتفاؤل.

إن أقرب نُموذج من ناحية نظام النقش والزخرفة أو من ناحية القالب والأبعاد للعمل الذى على شكل الكرة الموجود فى متحف مولانا، وكما سبق وقلنا، هو نموذج الكرة التى تحمل اسم الأمير بدر الدين بايْصَارِى والموجود فى المتحف البريطاني. إن تلك التُّحْفَة التى تُشبه الكرة الأرضية والموجودة فى المتحف البريطاني، استناداً على المعلومات التى تُقدمها كتابتها، والتى أَمْكَن تأريخها فى العصر المملوكى فيما بين أعوام ١٢٦٤ - ١٢٧٩م = ٦٦٣ - ٦٧٨هـ، يحتمل أن تكون أثرا قد صنع فى سوريا. وفى اعتقادي، فإن الكُرَة الموجودة فى قونية، هى نُموذج ليس ببعيد من ناحية تاريخ الصنع عن الكرة الموجودة فى المتحف البريطاني. ولكن، زخارف الكرة الموجودة فى قونية، تُظهر فيها خواص تحمل شَخْصِيَّة فَنيَّة أقدم من تلك التى فوق الكرة التى تذكر اسم بدر الدين بايصارى من ناحية، وتظهر فيها من ناحية أخرى خواص الفن الأناضولى الواضح.

إن الزخارف قريبة الشبه من التكوينات الزخرفية الشُّخُوصِيَّة التى تزخرف كرة قونية، تظهر فى زخرفة المَشْغُولات والفنون اليدوية المَصْنوعة من خامات متعددة، وعلى الآثار المعمارية التى ترجع إلى سلاچقة الأناضول. فشخوص الأسد الذى يبدو سائرا، رافعا لقدمه الأمامية اليُمْنى، والمُصَوَّر من الجانب = "بروفيل" (انظر صور ١٩٥ İ , F) والشخوص الأسدية ذات الذيول التنينية والتى تنظر إلى الخلف، وصوَّر

الجسد من الجانب، والرأس من الجبهة (انظر صورة ١٩٥ .h)، كلها قريبة جداً من شخوص الأسود التى تُشاهد بكثرة فى زخارف الآثار المعمارية السلجوقية[٧٦٩]. إن التكوينات الزخرفية المتشابهة وخاصة شخوص الأسود التى تظهر فى زخرفة كرة قونية، مثل تكوينة الأسود التى ترفع القدم الأمامية اليمنى، تظهر أمامنا فى الزخارف الجِصِّيَّة البارزة على قصر قونية والتى تُؤَرخ ترميماته بعصر علاء الدين كيقوباد (١٢٢٦ – ١٢٣٧م = ٦٢٣ – ٦٣٥هـ). (انظر حاشية ٧٦٩: ف صاره F. Sarre) كما يُرى أيضاً هيكل أسد، ينظر إلى الخلف، وصور جسده من الجانب ورأسه من الجبهة على نجمة سيراميكية تعود إلى (حوالى ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ) على سراى قوباد آباد فى بِيْشَهِير[٧٧٠].

كما أن التَكْوِينات الزُخْرُفِيَّة المُكَوَّنَة من "عُقاب" يحاول نقر عين صيده ويبدو فوق الأرنب" (انظر صورة ١٩٥ g , L) تُشاهد فوق الخامات

---

[769] عن زخارف الآثار المعمارية السلجوقية الأناضولية انظر:

a) فعن هيكل الأسد الذى فى وضع السير والمصور من الجانب تماماً؛ انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., 47 - 49; Sarre, F. Konya Köşkü, صورp 17 - 18, صورة.13

b) وعن هياكل الأسود التى صورت رءوسها من الجبهة، وجسدها من الجانب، والتى تنظر إلى الخلف؛ انظر: Öney, G. "Aslan Figürü..," op. cit., p 22 - 23, صور.60 - 59

c) وعن هياكل الأسود التى تنتهى برءوس تنينية؛ انظر: İbid., p 26, صور 40, 46, 48, 54, 55, 56, 64.

[770] انظر: Otto - Dorn, K. "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", Archäologischer Anzeiger, Heft 4, (1969), p 463, abb. 18.

المختلفة فى فن سلاچقة الأناضول. هذه التكوينة نفسها نراها أيضا على القلعة الخارجية فى ديار بكر "حوالى نهاية القرن ١١م أى ٥هـ" وعلى شواهد قبور آفيون[80*] (نهاية القرن ١٣م أى ٧هـ) وفوق بلاطة سيراميكية نجمية الشكل تعود إلى سراى قوباد آباد[٧٧١].

أما تكوينات الصراع بين الأرنب والعقاب؛ فترى فوق النقوش الشخوصية البارزة للآثار الأرمنية[٧٧٢]، وفوق الآثار البيزنطية[٧٧٣]، ومثل، كنيسة "هاهول = Hahaul" (القرن العاشر أى الرابع الهجري) وكنيسة القديس جريجوير "St. Grégoir" (١٢١٥). وآياصوفيا (الربع الثالث من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري). فتكوينة صراع الأرنب والعقاب الموجودة على النقوش المرمرية = "الرخامية" البارزة التى ترجع إلى كنيسة آيا صوفيا طرابزون، تشبه إلى حد التطابق تكوينات الأرنب والعقاب التى تزخرف سطح كرة متحف قونية. كما أن مشاهد صراع الأرنب والعقاب هى

---

(771) عن مشاهد صراع العقاب والأرنب فى فن سلاچقة الأناضول؛ انظر: Otto-Dorn, K. op. cit., p 450, abb. 6, الصنف العلوى بلاطة أقصى اليسار ; Öney, G. "Avcı Kuşlar..", op. cit., p 154-156, صور. 34 - 35.

(772) عن زخارف العقاب والأرنب البارزة التى ترى على الكنائس الأرمنية فى الأناضول، انظر: Baltrusaitis, M. op. cit., fig. 83, 85, 86 و Pl. XXXVIII, fig. 59.

(773) عن زخارف الرخام المزخرفة بتكوينة – العقاب – الأرنب – الموجودة فى كنيسة سانت جورج

الموجودة فى سالونيك حاليا والتى تعود إلى آيا صوفيا طرابزوف؛ انظر:

Rice T. T. The Church of Hagia Sophia at Trebzond, Edinburg, 1968, Pl. 23 F.

مثل مشاهد صراع الأسد - والثور، والأسد والظبى (انظر حاشية ٦٩٤/ ٦٩٥) من التكوينات المرغوبة جدا فى الأناضول، وكانت مستخدمة فى زخرفة الآثار سواء المسيحية أو الإسلامية فى هذه المنطقة.

وقد أوضحنا من قبل أن إحدى الميداليات التى تزخرف الكرة الموجودة فى متحف مولانا فى قونية، فيها تصوير لتكوينة (زوج الطاوس اللذان تشابكت أعناقهما) (انظر صورة ١٩٥ e) وهناك ما يشبهها فوق بلاطة صينية ترجع إلى سراى قوباد آباد(٧٧٤).

ووضع هيكل السفنكس الذى يرفع قدمه الأمامية اليمنى والتى تزخرف الأسطوانة التى فوق سطح الكرة (انظر صورة ١٩٥ d تخطيط ٦١) يشبه إلى حد كبير وضع السفنكس الموجود فوق السيرميك النجمى الذى يرجع إلى سراى قوباد آباد(٧٧٥). وعلى رأس السفنكس الموجود فى الأسطوانة تاج تخرج أفرع تخيلية محورة ذات أوراق ضخمة من قمته (انظر تخطيط ٦١). هناك شبيه كبير جدا للفرع النخيلى هذا، نشاهده أمامنا يخرج من أطراف جناحى أسد فوق الزخارف البارزة الموجودة على حجر قادم من "سيلڤان" "Siluan" يرجع إلى القرن ١٣م = ٧هـ ومعروض فى متحف ديار بكر(٧٧٦). فهيكل السفنكس الذى يزخرف الأسطوانة ينتهى

---

(774)انظر: Otto-Dorn, K. "Bericht über die grabung in Kobadabad 1966", op. cit., p 455, Taf. I a.

(775) İbid., p 450, abb. 6, üst sıra, soldan ikinci çini.

(776)انظر: öney. G., "Anad. Selç. Mimarisinde Aslan Figürü". op. cit., p 25 - 26, صورة 66.

طرف ذنبه بهيئة رأس تنين، ومع أن تشكيلة التكوينات الزخرفية المكونة من سفنكس ينتهى ذنبه برأس تنين، أو من هيكل أسد ينتهى ذنبه كذلك برأس تنين تصادفنا كثيرا فى فن سلاچقة الأناضول، فإن هناك عدة نماذج قد استخدمت هذه التكوينات موجودة إلى يومنا الحاضر مثالها هيكل سفنكس برونزى وجد فى مزار منطقة أرتوقية؛ فأجنحته وأطراف ذنبه على هيئة رءوس تنين (هــذا العمل المعروض فى متحف ديار بكر، والمصنوع بتقنية الصب، سندرسه فى القسم الخاص بالتعريف بالآثار المعدنية السلچوقية الأناضولية المصنوعة بهذه التقنية).

وكما رأينا فإن الغالبية العظمى من التكوينات الهيكلية التى زخرف بها سطح الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر والموجودة فى متحف قونية، تتشابه تشابها كبيرا جدا مع الهياكل التى تأخذ مكانها فى زخرفة الآثار السلچوقية فى الأناضول، وبخاصة سيراميك قصر قوبادآباد (حوالى ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ) والزخرفة الجصية البارزة والمعترف بها على أنها تعــود إلى ترميمات قصر قونية فى عصر علاء الدين كيقوباد (١٢٢٠ – ١٢٣٧م = ٦١٧ – ٦٣٥هـ). وتعكس بعض هذه التكوينات أيضا تأثيرات المنطقة الأرتوقية. ولو وضعنا هذه المتشابهات أمام أعيننا لاستطعنا أن نرجع الكرة الموجودة فى قونية إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر وإلى الأناضول. ونستطيع أن نزعم أن هذا العمل قد صنع على يد صانع هاجر من المنطقة الأرتوقية إلى قونية، وفى ورشـــة من الورش التى تعمــل بتقنية التخـــريم فى قونية أيضا. فبعــد أن استولى الأيوبيون عــلى المنطقة الأرتوقيـــة عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ هاجر كثير من الصناع المهرة إلى قونية التى كانت أهم عواصم هذا العهد.

معنى ذلك، أن الكرة المصنوعة فى سوريا والمؤرخة فيما بين أعوام ١٢٦٤ – ١٢٧٩م = ٦٦٣ – ٦٧٨هـ، والتى يذكر فى كتابتها اسم الأمير المملوكى بدر الدين بايصارى، والموجودة فى المتحف البريطاني، هى نموذج قد صنع بعد عشرين أو ثلاثين عاما من صنع كرة الأناضول والموجودة فى متحف قونية. وأن كرة قونية تختلف عن سابقتها بأنها منقوشة بتقنية التكفيت جنبا إلى جنب مع تقنية التخريم. ولكن هذا الأثر، من ناحية القالب والأبعاد ونظام الزخرفة، يتشابه تشابها كبيرا جدا مع الكرة الموجودة فى قونية والتى أرجعناها إلى الأناضول وإلى أواسط القرن الثالث عشر. ولهذا السبب؛ فنحن نعتقد ونخمن أن الصانع الذى أبدع كرة بدر الدين بايصارى قد استلهمها من الأعمال التى على شاكلة الكرة المصنوعة فى الأناضول فى أواسط القرن الثالث عشر. وعندما أصبح سلاچقة الأناضول تابعين للمغول فى منتصف القرن ١٣ أى السابع الهجرى طلب سلطان الأناضول السلچوقى غياث الدين كيخسرو الثالث (١٢٦٦ – ١٢٨١م = ٦٦٥ – ٦٨٠هـ) المساعدة من المماليك للتخلص من السيطرة المغولية. فأرسل السلطان المملوكى بيبرس الأول (١٢٦٠ – ١٢٧٧م = ٦٥٩ – ٦٧٦هـ) حملة إلى الأناضول عام ١٢٧٧م = ٦٧٦هـ، وهزم الجيوش السلچوقية والمغولية التى كانت تحت قيادة معين الدين پروانه قائد المغول فى الأناضول، شتت جيشهم فى ألبستان. وبعد هزيمة المغول وانتصار المماليك، سارت جيوش بيبرس حتى قيسرى[٧٧٧]. ولا نعلم، إن كان القائد بدر الدين بايصارى الذى رقى إلى رتبة "قائد ألف جندي" فى

---

[777] عن حملة سلطان المماليك بيبرس الأول على الأناضول عام ١٢٧٧م انظر:
Köprülü, M. F. "Baybars I", İslâm Asiklopedisi, vol. II, (1944), p 359 - 360.

عهد السلطان بيبرس الأول قد انضم إلى حملة بيبرس على الأناضول أم لا. ولكن المماليك الذين وصلوا إلى قيسرى عام ١٢٧٧م = ٦٧٦هـ، والذين بقوا فى الأناضول لمدة ما، يظن أنهم قد أحضروا معهم عند عودتهم إلى ديارهم الآثار التى غنموها أو أهديت إليهم. وحيث أن داخل الميداليات التى تعلو الكرة التى تحمل اسم بدر الدين بايصارى، قد استعملت ضمن زخارفها تكوينة "العقاب مزدوج الرأس"(٧٧٨) وهى شكل أناضولى خالص، والمعروف أنها كانت شعارا لعلاء الدين كيقوباد (١٢١٩- ١٢٣٧م = ٦١٦ – ٦٣٥هـ)، فهذا يدعم الاعتقاد بأن الصانع والذى صنع كرة بدر الدين بايصارى قد استلهمها من الآثار السلچوقية الأناضولية. وللتذكرة؛ فإن تكوينة "العقاب مزدوج الرأس" لم تستخدم فوق الطست (انظر حاشية ٦٤٩) والمصنوع فى عام ١٢٥٢م = ٦٧٦ – ٦٧٧هـ كتاريخ مبكر باسم هذا الأمير. وإننى على اعتقاد راسخ، بأن الكرة التى تعود إلى العصر المملوكى والموجودة فى المتحف البريطاني، هى نموذج قد صنع فى عامى ١٢٧٧/ ١٢٧٨ عقب حملة بيبرس الأول على الأناضول مباشرة.

إن الأثر الذى على شكل كرة والذى نظن أنه قد صنع فى قونية فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر، جانب كونه أثرا جديدا يضاف إلى قائمة الآثار المعدنية السلچوقية الأناضولية المزخرفة بتقنية التخريم، فإنه كذلك يحمل أهمية كبيرة حيث إنه الأكثر تبكيرا بين النماذج المعروفة الآن من بين أشكال الكرة المعدنية الموجودة والتى تعود إلى العصور الإسلامية.

---

(778) عن استخدام هيكل العقاب المزدوج الرأس كشعار للسلطان علاء الدين كيقوباد انظر:

Öney, G. "Anad. Selç. Mimarisinde Avcı Kuşlar..", op. cit., p 167.

أما الأثر الثانى المزخرف بأسلوب التخريم والمصنوع بتقنية الطرق، والذى يمكن إرجاعه إلى عصر سلاچقة الأناضول، والموجود فى متحف مولانا فى قونية، فهو ظرف = "غلاف" قنديل برونزي؛ قسمه الأسفل على هيئة مكعب، أما القسم العلوى فهو على شكل هرم (صورة ١٩٦ a)[٧٧٩]. إن السطح الكلى للقنديل المدون تحت رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد، والذى يبلغ ارتفاعه ٢٥سم والذى يشبه قفص الطيور، قد اتخذ حال وشكل الدانتيل "Dantel" مطبقا تقنية التخريم على السطح كله، وتم تذهيب السطح أيضا بالذهب، ونذكر بأنه يوجد أيضا، ضمن مجموعة كيير فى لندن قنديل فنار قمعى الشكل وهرمى قريب لما هو موجود فى قونية أو أنه غلاف قنديل (انظر صورة ١٦٥ وحاشية ٦٨٥).

إن القسم السفلى من القنديل المكعب رقم ٤٠٠ يتكون من مربعات وأبعاده ١٤ × ١٤سم. هذه المربعات المثبتة مرتبطة ببعضها بعضا. والمربع الذى يشكل قاعدة الأثر من أسفل مربوط بمفصلة من أحـــد أركانه، وهكذا يمكن فتح القنديل من أسفل.

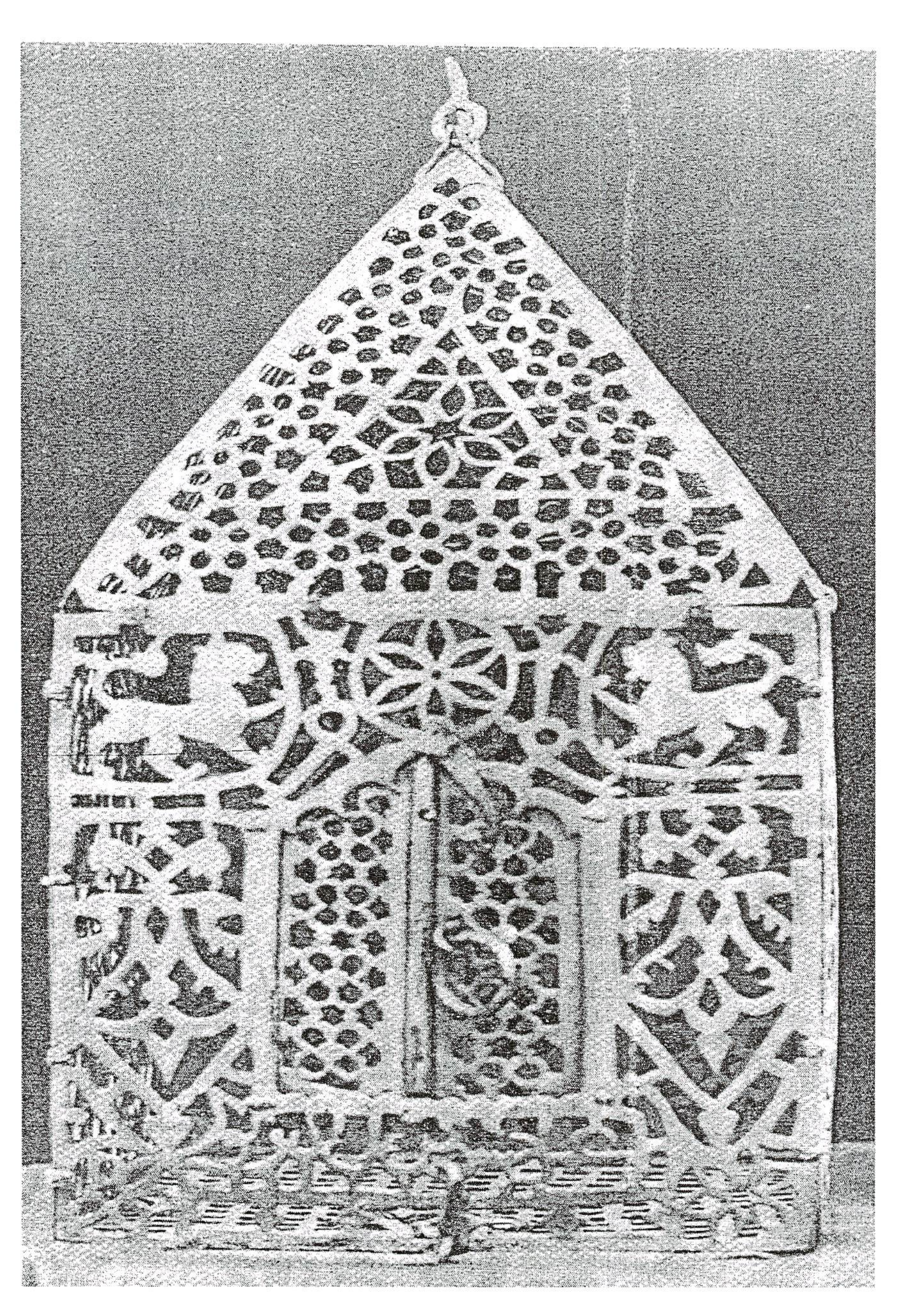
والقسم العلوى من القنديل الهرمى الشكل مكون من قطعة من أربعة مثلثات. هذه المثلثات حوافها السفلى ١٤سم وحوافها الجانبية ١٥سم، قد تم توحيدها وربطها ببعضها البعض باللحام، وهكذا فإن القمع الهرمى الذى تم الحصول عليه، قد ثبت واستقر فوق البدن الذى أخذ شكل المكعب.

---

[779] انظر: Yetkin, S. "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madenî Eser", Sanat Tarihi Yıllığı, IV, İstanbul, (1976), p 207 - 211, صور 1 - 5.

والقسم العلوى الهرمي، ربط بالبدن بالأسلاك من مكان إلى مكان. وعلى قمة القمع "القلنسوى" توجد حلقة يمكن أن يعلق منها القنديل.

زخرف الوجه الأمامى للجزء السفلى من القنديل بتكوينات هيكلية. فى المكان الأوسط؛ توجد نافذة ذات مصراعين؛ حافتها العليا ذات ألسنة؛ وعلى هيئة حزام مسنون. وفوق هذه النافذة التى ازدانت بعناصر نجمية صغيرة وأزهار رباعية الأوراق، وفى الوسط، تحتل روزتية زهرية كبيرة ذات ست شرائح مكانها. وعلى جانبى هذه الروزيتة؛ يوجد هيكلان لتنينين تكونا جسدهما من وصلتين كبيرتين، وقد أدارا ظهريهما للوردية وأفواه التنينين - ذوى الآذان الحادة الطويلة والتى شغلتا بأسلوب محور تماما - مفتوحة. إن التكوينة الزخرفية المشكلة من روزيتة = الوردية وهيكلى التنينين، يمكن اعتبارها تكوينة متعلقة برمزية الشمس والقمر، فالوردية ترمز إلى "الشمس" بينما التنينات ترمز إلى "القمر". وبجوار تكوينة "التتين والروزيتة المزهرة" على الجانبين، قد تم تصوير هيكل أسد فى وضعية المشي، وقد رفع قدمه الأمامية الداخلية إلى الهواء، وصور من الجانب تماما فى كل منهما. (انظر صورة ١٩٦ b). إن الأذناب الكبيرة للأسدين ذوى الأذان المدببة، ويتدلى لســاناهما من أفواههمــا المفتوحة، قد انتهت برءوس



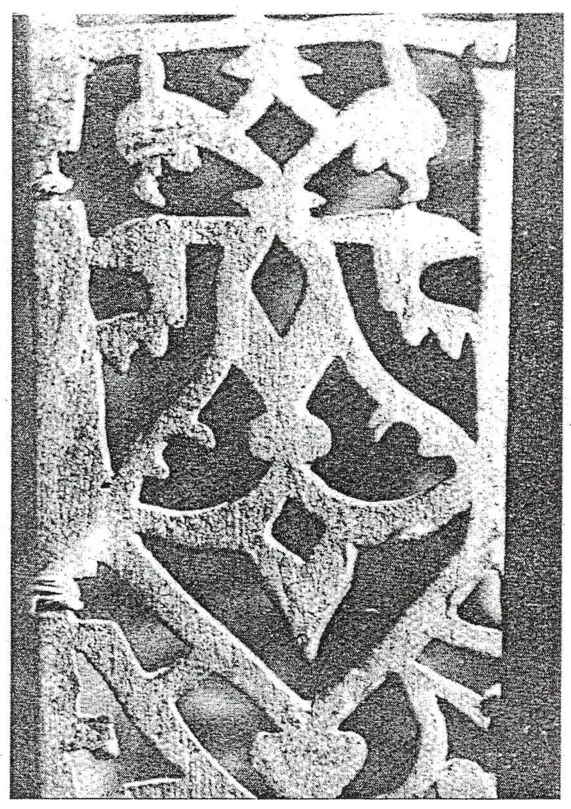
صـــــورة ١٩٦ a



صـــــورة ١٩٦ b

تتينات. إن هياكل الأسود التى تنتهى ذيولها برأس تنين كثيرة فى الفن السلچوقى فى الأناضول. وقد أوضحنا سابقا أن هذه الشخوص قد وحدت رمزى "الشمس" و"القمر" وأنها استخدمت لترمز للضياء. ونذكر بأن هيكل الأسد الذى ينتهى طرف ذيله برأس تنين، والذى أشرنا إلى أنه نتاج قونية فى أواسط القرن ١٣م أى ٧ هجري، قد أخذ مكانه أيضا فوق التحفة الفنية

التى على شاكلة كرة والموجودة فى متحف مولانا فى قونية (انظر صورة ١٩٥ h). وفى اعتقادى أيضا، أن هياكل الأسد الذى ينتهى ذيله بتنين والذى يزخرف القنديل رقم ٤٠٠، مثل تكوينة "التنين والروزيت المزهرة"،



صورة ١٩٦ C

قد استخدم كتكوينة زخرفية ترمز إلى "الشمس" و"القمر". فهيئة الأسد وشكل رأسه يتشابهان إلى حد كبير مع هيكل الأسد(٧٨٠) الموجود ضمن النقوش البارزة الرخامية والوافدة من قونية والتى ترجع إلى القرن ١٣ والموجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول. والفارق الوحيد بين هيكل الأسد

---

(780) انظر: Kühnel, E. -Ogan, A. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tcshinili Köschk, Band III, Berlin - Leipzig, 1938, Pl. 6, sol üst; Öney, G. " هيكل الأسد فى العمارة السلچوقية الأناضولية", op. cit., p 26, صورة 67.

الذى يزين النقوش الرخامية البارزة، وهيكل الأسد الذى على القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد أن الأول ذو أجنحة، وأن نهاية طرف ذيله ليست على هيئة رأس تنين. ولكن رغم وجود هذا الفارق وفوارق أخرى، فإن الأسد الذى يعلو النقوش المرمرية البارزة، سواء من ناحية الوضع أو من ناحية هيئة الذيل والرأس، يشبه إلى حد كبير هياكل الأسد الموجود فوق القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد.

وأسفل هياكل الأسد ذى الذيل التنينى تماما، وعلى جانبى النافذة صور هياكل عقاب ذى جسد واحد ورأسين وقد انعقد عنقاهما (صورة رقم ١٩٦ C). إن ذيلى العقابين ذوى المناقير الملتوية، والآذان المدببة والحادة والتى شغلت بشكل محور جدا اتخذا شكلا سعفيا. ونرى هياكل العقبان المزدوجة الرأس والتى أذنابها على هيئة سعف النخيل[٧٨١]، فوق السراى الأرتوقى فى ديار بكر (١٢٠٠- ١٢٢٢) وعلى الخزف الصينى = الفخار الذى يعود إلى سراى قوباد آباد (حوالى ١٢٣٦). وقد أوضح غ. أوناى G. Öney؛ أن هيكل العقاب المزدوج الرأس والذى يظهر فوق مختلف الخامات وأشكالها وفى كل منطقة من مناطق الفن السلچوقى الأناضولي، يحمل مفاهيم رمزية متعددة، وأن أحد هذه الرموز التى يمثلها هذا التشخيص أنه يمثل "الشمس" التى هى رمز "الضياء"[٧٨٢]. ويلفت أوناى

---

(781) Öney, G. ‟الطيور الجارحة فى العمارة السلچوقية الأناضولية”, op. cit., p 22 - 21 و 13 صور ,150 و 147

(782) عن المفاهيم الرمزية المختلفة لهيكل العقاب المزدوج الرأس؛ انظر:
İbid., p 164 - 171; عن استخدام الشمس كرمز "للضياء" انظر p 170 - 171.

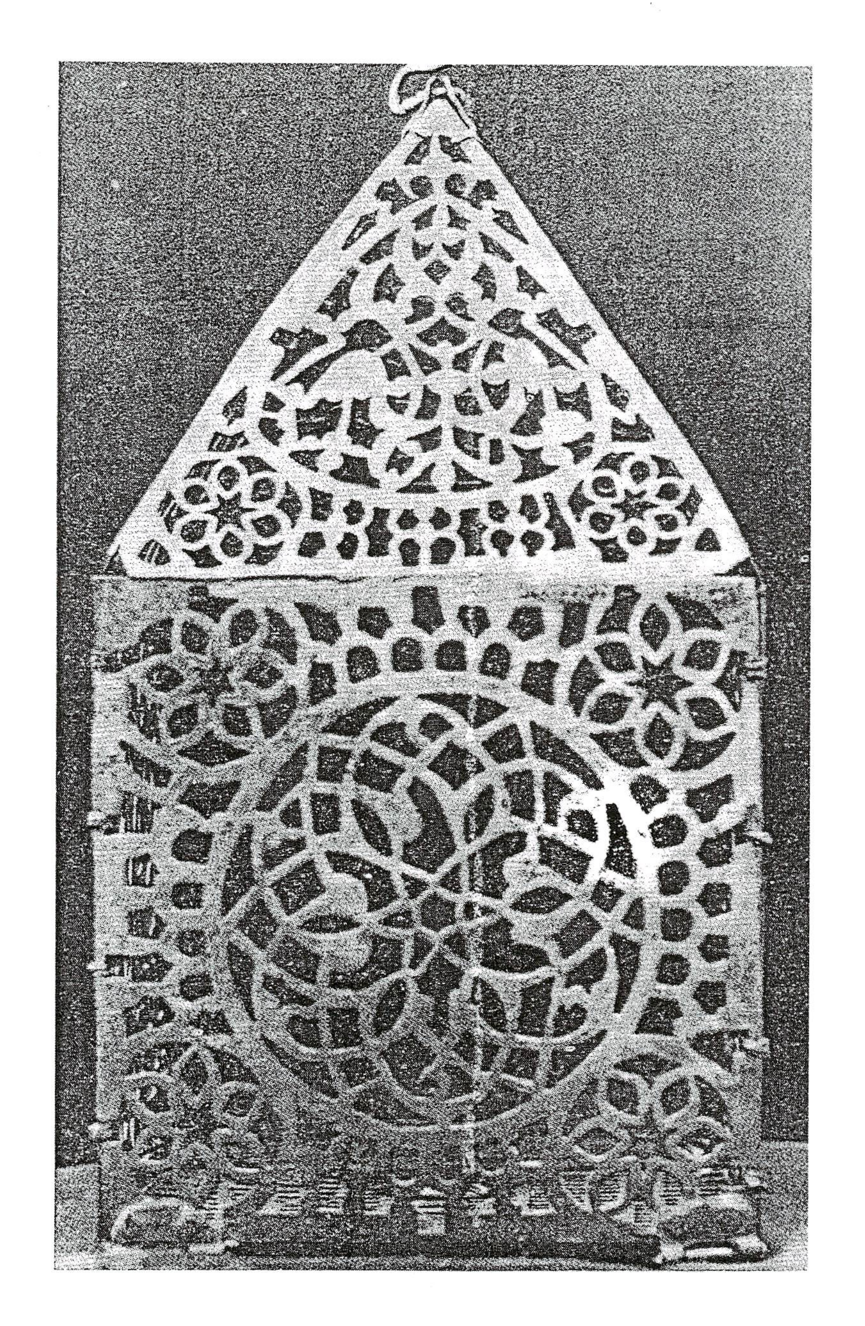
الأنظار أيضا إلى أن الهيكل نفسه قد استخدم كشعار للسلطان عـلاء الـدين كيقوباد (١٢٢٩- ١٢٣٧) (انظر حاشية ٧٧٨) ولكننا، نحن، نعتقد أن هياكل العقبان المزدوجة الرأس والتى تأخذ مكانها فى زخرفة القنديل رقـم ٤٠٠ فى سجلات القيد استخدمت كرمز للشمس، رمز "الضوء والضياء" أكثر من استخدامها كشعار أو كرمز لقوة السلطة وقدرتها. فهيكل العقـاب المـزدوج الرأس وذى الرأس الواحدة نصادفه كثيرا فوق معظم الآثار المعدنية التـى أرجعناها إلى سلاچقة الأناضول، ومثالها على توكة الحزام الفضية الموجودة فى المتحف البريطانى (انظر صورة ١٦٣ b) وعلى اللوحة الأسـطوانية الموجودة فى متحف اللوفر (انظر صورة ١٦٩) وعلى المـرآة الموجـودة ضمن مجموعة أوتتجين والرسـتين (Öttingen - Wallerstein) (انظـر صورة ١٧١) وعلى الشمعدان الموجود ضمن مجموعة صاره فى بـرلين الغربية، (انظر صورة ١٧٨) وضمن زخرفة العمل الذى على شاكلة الكرة الأرضية الموجود فى متحف مولانا بقونية (انظر صـورة ١٩٥ g, L)؛ وعلى كل هذه النماذج جميعا تقريبا، فإن هياكل الأسد، والسفنكس والغـرفين وأمثالها ترمز إلى "الشمس"، وهياكل الأرانب أو الرجل الذى يمسك بالهلال ترمز إلى "القمر". هذه الهياكل كانت تستخدم معا، ونراها معا فى التكوينات نفسها على هذه التحف.

إننا نعتقد أن القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد قد استخدم كرمز متعلق بالنور. وعلى الزوايا السفلية للوجه الأمامى المزخرف بتكوينات مثل "روزيت – زهرة" و"تنين" و"أسد ذو ذنب تنين" و"عقاب مزدوج الرأس" نرى روزيت – زهرة" أحادية وفيما بين هذه الروزيتات استقرت كتابة

نسخية. ومن هذه الكتابة التى ترى تحت النافذة، يتضح أن الصانع الذى أبدع التحفة هو "حسن بن على المولوي" (انظر صورة ١٧٨/ ١٩٦ a).

والأسطح الأخرى للبدن الذى على هيئة مكعب للقنديل الذى أبدعه "حسن بن على المولوى" مزخرفة بزخارف تكوينات آرابسكية وروزيتات – زهرية. وعلى الوجه الخلفي، وفى الوسط، توجد ميدالية بداخلها تكوينة زهور وأنجم متداخلة وعلى الزوايا الأربع لهذه الميدالية استقرت ست روزيتات – زهرية مدببة (صورة ١٩٦ d). والجبهات الجانبية المتشابهة مع بعضها بعضا فى هذا القنديل، مزدانة بتكوينات أرابسكية موزعة على كل السطح، وخارجة من الروزيت = الزهرية الموجودة فى الوسط (صورة ١٩٦ e).

لقد قام الفنان باستخدام التكوينـــات الأرابسكية والورديات النجميـــة أو الأزهار أيضا فى زخارف الجبهات المثلثة التى تكون القسم العلوى من الشكل الهرمى للقنديل رقم ٤٠٠ فى سجل الجرد بالمتحف. وفى داخل المثلث الموجود على السطح الأمامى للهرم وفى الوسط، قد احتلت روزيت = زهرية سداسية الأطراف مكانها، وقد استقرت داخل الديوانية المثلثة الصغيرة. وأطراف هذه التكوينة مغطاة بعناصر زهرية ذات أربع شرائح ترى على نافدة القنديل. (انظر صورة a١٩٥). والمثلث الذى يكون الوجه الخلفى للقنديل، بتكويناته الأربسكية التى استقرت داخل الديوانية التى على شاكلة مثلث قد تم تدوير زواياه؛ هذا المثلث مزخرف بالروزيتات – الزهرية

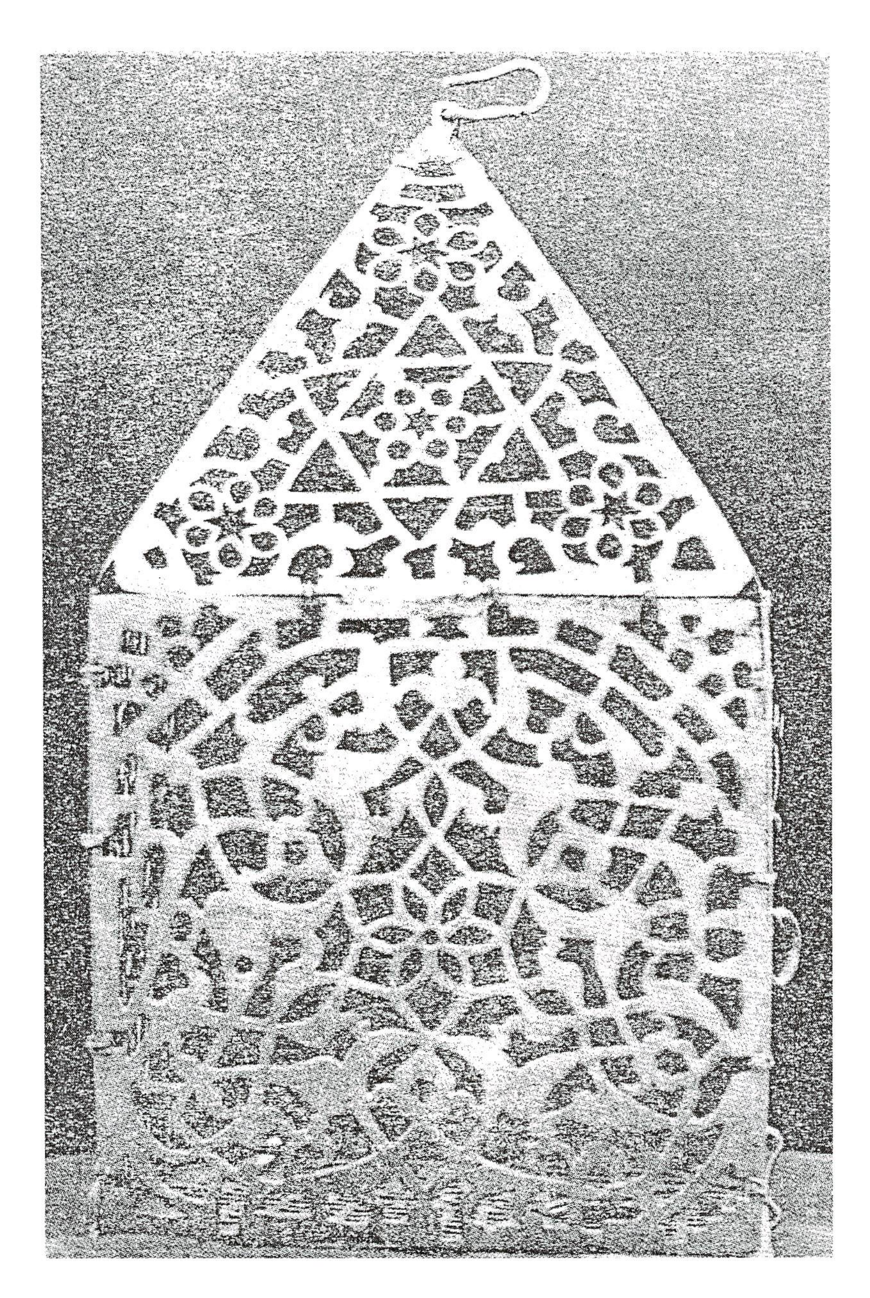


صـــــورة ١٩٦ d

السداسية الأطراف، والتى ثبتت على الزوايا والأركان الستة (انظر صورة ١٩٦ أيضا). أما الأسطح = الأوجه الجانبية التى تماثل بعضها، فهى مزدانة بعناصر نجمية سداسية الأذرع مكونة من مثلثين. وفى وسط كل عنصر من العناصر النجمية وعلى أطراف ثلاث أذرع منها أيضا قد استقرت عناصر زهرية سداسية الشرائح أيضا.

إن ش. يتكين Ş. Yetkin الذى نشر القنديل الذى يحمل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد فى متحف مولانا فى قونية؛ (انظر حاشية ٧٧٩)، قد أرخ هذا الأثر بنهايات القرن الثالث عشر أو بدايات القرن الرابع عشر، وأرجعه كذلك إلى عصر إمارة قرامان. ومع أن يتكين قد أوضح وجهة نظره المتعلقة بتاريخ القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد، بل والمكان الذى استخدمه أيضا، فإنه لم يوضح رأيه فى موضوع المكان الذى صنع فيه هذا الأثر.

ونحن أيضا نؤيد وجهة نظر يتكين التى تذهب إلى أن القنديل رقم ٤٠٠ فى السجلات قد صنع بهدف الاستعمال فى درگاه = التكية المولوية فى قونية. وحيث إن صانع هذه التحفة ينتسب إلى الطريقة المولوية، وبما أن القنديل ظل محفوظا ومصانا فى التكية المولوية حتى عام ١٩٢٩ فذلك مما يقوى هذه القناعة. على أننا لا نعتقد بأن هذا النموذج قد صنع ففى عصر إمارة قارامان أو فى أواخر القرن الثالث عشر وبدايات القرن الرابع عشر كما قدم يتكين. فى اعتقادي، أن القنديل الذى يحمل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد؛ سواء من ناحية تقنيته، أو من ناحية زخارفه فإنه يمكن أرجاعه إلى تاريخ مبكر قليلا عن التاريخ الذى اقترحه يتكين، وأرى أنه الربع الثالث من القرن الثالث عشر أى السابع الهجري.



صـــورة ١٩٦ E

وكما أوضحنا عدة مرات، فمن بين آثار العصر السلچوقى المعدنية المزخرفة بأسلوب التخريم يوجد قنديل يرجع إلى نهايات القرن الثالث عشر أى السابع الهجرى (الربع الأخير) ويرجع إلى الأناضول بشكل قاطع. وسطح القنديل الذى توضح كتابته أنه قد صُنِع فى قونية عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٧٩/ ٦٨٠هـ، غطى بالكامل بتكوينات آرابسكية متداخلة تداخلاً شديداً، وإلى جانب تقنية التخريم كتقنية رئيسة فى الزخرفة، فقد تم تطبيق واستخدام أسلوب الريپوزيه أيضاً (انظر صورة ١٩٤). هذا القنديل الذى صُنْع فى تركيا فى عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م ٧٩/ ٦٨٠هـ؛ يعد نموذجا أكثر نضجا من القنديل المقيد تحت رقم ٤٠٠ فى دفاتر قيد المتحف سواء من ناحية تقنية الزخرفة أو من ناحية شخصيات التكوينات الزخرفية.

ومن الآثار السلچوقية الأناضولية التى تقترب إلى حـــد كبير من تقنية القنديل رقم ٤٠٠، فنار (أو غلاف قنـــديل) وأمكننا تأريخه بالنصف الثانى للقرن الثالث عشر أى السابع الهجرى وموجود فى مجموعة كيير الخاصة فى لندن. وهناك نموذج آخر هو المَبْخَرَة الكُرَوِيَّة والتى أرجعناها أيضاً إلى قونية فى الربع الثانى من القرن ١٣م أى ٧هـ (أو أواسطه) وهى موجودة فى متحف مولانا فى قونية. ويقترب القنديل رقم ٤٠٠ من ناحية القالب – إلى حد ما – والفنار الموجود ضمن مجموعة كيير – من ناحية سمات التكوينات الشخوصية بمفاهيمها الرمزية – من الكرة الموجودة فى قونية. وفى القنديل رقم ٤٠٠ والمبخرة التى على هيئة كرة على حد سواء استخدمت تكوينات زخرفية تتعلق برمزية "النور – والظلام" أو الشمس والقمر على سطوحها، والواضح أن هذه التكوينات كانت رائجة فى

الأناضول فى هذه الفترة. وفى اعتقادى أن القنديل رقم ٤٠٠ فى سجلات الجرد، أثر قد صنع فى قونية فى الربع الثالث من القرن ١٣، وبعد فترة قصيرة من صنع المبخرة الكروية الموجودة فى المتحف نفسه، وفى العصر نفسه الذى صنع فيه الفنار الموجود فى مجموعة كيير. وهكذا.. فقد وصلت أعداد النماذج المزخرفة بتقنية التخريم، والتى أرجعناها إلى قونية فى العصر السلچوقى إلى خمسة نماذج، وأنضج هذه النماذج الخمسة سواء من ناحية التقنية أو من ناحية سمات وخصوصيات الزخرفة، هو ذلك القنديل المؤرخ بعام ١٢٨٠/ ١٢٨١ بدون شك.

ب- الآثار المصنوعة بالصب والمزخرفة بالزخارف البارزة

من بين الآثار المعدنية التى يمكن أن نرجعها إلى سلاچقة الأناضول، والمعروضة ضمن المجموعات الخاصة والمتاحف التركية؛ والمصنوعة بتقنية الصب، وزخرفت أبدانها بالرسوم البارزة نماذج موجودة تتناسب مع أعمال ومطالب مختلفة مثل الهاون والدرهم والمرايا والأسطوانات ومطارق الأبواب. ومن الآثار التى صبت كلها من البرونز الهاونات التى كانت تستخدم لطحن البهارات أو الأدوية، وهذه تمثل أكثر مجموعة. وكما سبق أن أوضحنا، لا تحتوى الكتابة الموجودة على سطوح الهاونات السلچوقية التى تمثل الأوانى اليومية، على أية معلومة تتعلق بتواريخ أو مكان صنع هذه الآثار. ولهذا السبب، فمن غير الممكن أن نحدد بشكل قاطع القرن التى تعود إليه أو المنطقة التى خرجت منها هذه الهاونات التى كانت تستخدم على نطاق واسع فى عالم السلاچقة. إن الهاونات السلچوقية التى نعتقد أنها كانت تصب فى ورش كل منطقة على

حدة، يمكن أن تؤرخ فيما بين نهاية القرن الحادى عشر ونهاية القرن الثالث عشر. بعضها على شكل سلندرى أى أسطواني، وبعضها الآخر من الهاونات السلچوقية إما ثمانية أو عشرية الزوايا، ذات جدران سميكة، ثقيلة وصماء. هذه الهاونات التى زخرفت سطوحها بهياكل حيوانية أو روزيتات بارزة، أو حدوات على شكل لوزات أو دائرة، كلها بصفة عامة ذات مقابض على الجانبين. وبعض هذه المقابض التى تمرر منها حلقات سميكة جاءت على هيئة رأس ثور أو أسد. وقسم من الهاونات السلچوقية زخرفت بموتيڤات = عناصر مختلفة قد تم الحصول عليها بتقنية الحفر عدا الرسوم البارزة فوق أبدانها.

هناك أعداد غفيرة من الهاونات التى ترجع إلى العصر السلچوقى فى المتاحف التركية وضمن المجموعات الخاصة. ولما كان من المستحيل أن نتناول هذه النماذج كلا على حدة هنا، فسنكتفى بالتعريف ببعض النماذج التى تمثل شخصية واضحة من ناحية القوالب فقط.

من بين الآثار المعدنية المعروضة فى متحف الإثنوغرافيا فى أنقرة؛ هاونان من الهاونات البرونزية ترجع إلى العصر السلچوقي. من بين هذه الهوانات النموذج الذى يحمل رقم ١١٥٣٣ فى سجلات الجرد (صورة ١٩٧)، والتى يتضح أنها مشتراة من ديار بكر وأنها ثمانية الزوايا والأركان، هذا النموذج ارتفاعه ١٣سم، وقطر القاعدة ٢١سم وقطر الفوهة من الداخل ١٥سم. ويتسع بدن الهاون رقم ١١٥٣٣ كلما اتجهنا نحو حافة الفوهة ونحو القاعدة. وفوق اثنين من زواياه الثمانية يوجد مقبضان تمرر منهما الحلقات. والأسطح الأخرى للهاون مزخرفة بعناصر محفورة أو بشخوص حيوانية بارزة تشبه الخيل.

أما قالب الهاون الثانى (صورة ١٩٨) رقم ١٥١٦٧ فى سجلات قيد متحف الإثنوغرافيا فى أنقرة فيشبه إلى حد ما النموذج الذى عرفنا به آنفا، إن بدن هذا الأثر يتسع كلما اتجهنا نحو القاعدة أما حافة الفوهة فتتكون من زوايا. ارتفاعه ١٢,٥سم، قطر الفوهة من الداخل ١٥,٥سم، قطر القاعدة ٢٠سم.توجد ذوائب تشبه المقابض فوق أربع من الزوايا الثمانية التى تغطي



صـــــورة ١٩٧



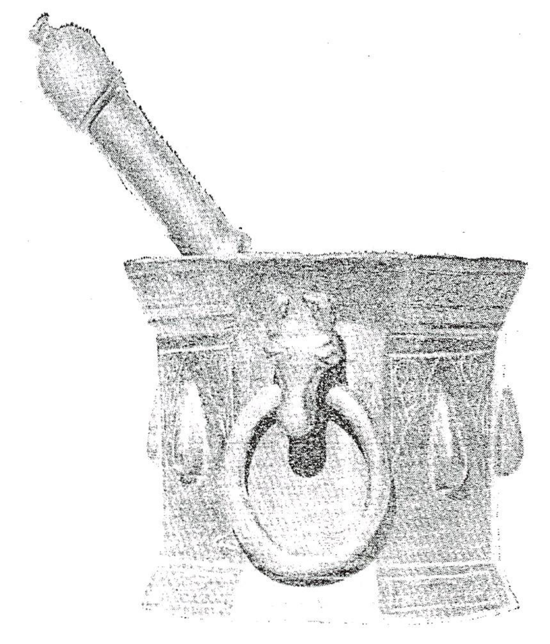
صــــورة ١٩٨

بدن الهاون رقم ١٥١٦٧ فى سجلات الجرد بينما نرى فوق الأربع الأخرى رسوما بارزة فوق البدن. يستخدم نتوءان من النتوءات التى تمرر فيها الحلقات كمقابض. وأما النتوءان الآخران فقد صنعا من أجل الزخرفة والزينة.

ومن سجلات المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، يتضح أن هناك هاونين آخرين يعودان إلى العصر السلجوقى رقمهما ١٥٥٧٣ و ١٥٥٧٤. واتضح من السجلات أن هذين الهاونين أخرجا من حفريات حران

(Harran) (٧٨٣)(81*). إن بعض خامات الحفر، تمثل أهمية كبيرة للباحثين. ولكن المؤسف أن عدد القطع المستخرجة من حفريات حران (وفقا للسجلات تبلغ ١٩٩ قطعة) وقد وضعت كلها فى المخازن، ولما كانت إدارة المتحف لا تسمح بالاطلاع عليها، فلم نتمكن من رؤية نماذج حران، ولم نتمكن من دراستها.

ومن بين الآثار المعدنية المعروضة فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، ثلاثة هاونات ترجع إلى العصر السلچوقي. ووفقا لسجلات المتحف يتضح أن هذه القطع الثلاث مشتراة من ديار بكر، وأنها هى الثلاثة؛ ثمانية الزوايا مثـــل تلك التى



صـــورة ١٩٩ a

---

(783) لقد قامت الهيئة المشكلة من أثريين أتراك وإنجليز عام ١٩٥٠ بالحفر فى حران واستخرجت آثارا معدنية تعود إلى القرنين ١١، ١٢. وعن التقارير العشرة لهذه الحفريات؛ انظر:

Rice, D. S. “Medieval Harran”, Anatolian Studies, vol. II, (1952), p 36 - 84.

توجد فى أنقرة. والنموذج الذى يحمل رقم ١٥٠٩ فى سجلات جرد المتحف من بين هذه الثلاث (صورة ١٩٩ a. b) مقبضه على هيئة رأس ثور. وتمرر حلقتان كبيرتان من رأس الثور. ارتفاعه ١٢,٥سم، قطر القاعدة ١٦سم، وقطر الفوهة (من الداخل) ١٢سم. وقد زخرف سطح هذا الهاون المرقم بالرقم ١٥٠٩ بموتيفات أى وحدات زخرفية تم الحصول عليها بالحفر، وأخرى حبات بارزة كحبات اللوز.

أما الهاون الثانى المعروض فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول تحت رقم ١٥١٠ مقابضه مكونة هو الآخر من رأسى عجل (صـــورة ٢٠٠ a-b)، ولكن حلــقاتها ناقصـــة. ارتفاعه ١٣,٥سم، وقطر القاعدة ١٨ســم. هذا الهاون رقــم ١٥١٠ يوجـــد على جانبيه نتوء فى حجم حبـة اللوز، حبة واحدة على كل جانـب مــن الجــانبين. وعلى الجوانـب الأخــرى توجـد ثــلاث حبـات بـــارزة. غـطى

صـــورة ١٩٩ b

سطح هذا الهاون رقم ١٥١٠ كله بأفاريز نباتية وكتابات بـــدعوات خيـــرة، وهياكل حيوانية، وقد تمت كلها بتقنية الحفر.



صـــــورة ٢٠٠ a

أما الهاون الثالث المعروض فى متحف الآثار التركية الإسلامية تحت رقم ١٥١٢، فهو أيضا ثمانى الجوانب، وهو أصغر قليلا من الهاونات الأخرى. كما أنه ذو مقبض واحد فقط (صورة ٢٠١ a-b). ارتفاعه ١٠سم، وقطر القاعدة ١٠,٥سم. ومقبض هذا الأثر على هيئة رأس أسد. وسطح هذا

الهاون رقم ١٥١٢ مزخرف بعناصر زخرفية قد تم الحصول عليها بتقنية الحفر ونتوءات بارزة على هيئة حبات اللوز.



صـــــورة ٢٠٠ b

ومن بين الآثار المعدنية المعروضة فى متحف "طوپ قاپى سراى" فى إستانبول هاونان يعودان إلى العصر السلچوقي. والنموذج الذى يحمل رقم ٢٥/٣٤٨٥ فى سجلات القيد (صورة ٢٠٢) جاء على شكل سلندرى أى أسطوانى البدن، يتسع كلما اتجهنا قليلا نحو الفوهة. ارتفاعه ١٠,٥سم،

وقطر الفوهة ١٢سم، وليس لهذا الهاون مقبض. وعلى ثلاثة مواضع من هذا الأثر، أَضْلُع قائمة قد استقرت كضُلوع طويلة رفيعة كالأصبع. وفيما بين هذه الضُلوع توجد رسوم بارزة تُشبه العُقاب المزدوج الرأس، وإن كانت معالمه لم تقطع بذلك بشكل حاسم.

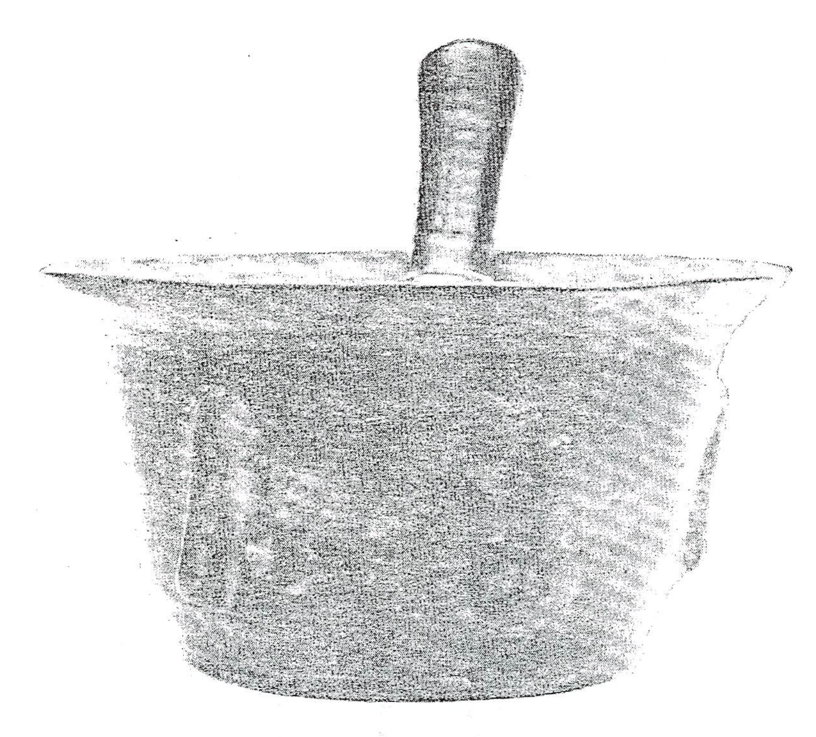
ورقم الهاون الثانى المعروض فى متحف سراى طوپ قاپى فى السجلات هو ٣٤٨٧/ ٢٥ (صورة ٢٠٣). ويختلف قالب هذا الأثر، عن الهاونات السلندرية أو الثُمانية الأركان والتى عرَّفنا بها سابقاً، فارتفاعه ١١سم وقطر القاعدة ١٩سم، ورقمه ٢٥/٣٤٨٧ فى سجلات الجرد. نصفه السفلى من بدنه - الذى تم تَقْسِيمَه إلى نِصفَين بسوار رفيع - ثُمانى الشكل، أما النصف العلوى فهو أسطوانى الهيئة. هذا الهاون له مقبضان، وحافة الفوهة ذات الشرائح الثمانى بعرض ٣,٥سم، تُشبه حافة فوهة الهاونات الموجودة فى المتحف الإثنواغرافى فى أنقرة (انظر صور ١٩٧/ ١٩٨)، والقسم العلوى من هذا الهاون مزخرف بستة روزيتات بارزة.



صـــــورة ٢٠١ a



صـــورة ٢٠١ b



صـــورة ٢٠٢

تحتوى مجموعة هـ. قُوجَه باشْ فى إستانبول على مجموعة متنوعة من الهاونات التى ترجع إلى العصر السلچوقي[٧٨٤]. وهناك نُموذَج من هاونات مجموعة قُوجَه باشْ ثُمانِى الزوايا، يختلف عن الهاونات السلچوقية الأخرى من ناحية القالب حيث إنه بدون مقابض (صورة ٢٠٤). زين هذا الأثر المزيَّن بزخارف بارزة على هيئة لَوْزَات، وغطى البدن كُلَّه

---

(784) لما لم يُسمح بتصوير أو فحص الآثار المعدنية الموجودة فى مجموعة هـ. قوجه باش لذا فقد عرَّفنا بها استناداً على الصور التى نشرها قوجه باش نفسه، ولهذا السبب لم تقدم أرقام القيد فى السجلات أو الأبعاد هنا. انظر: Kocabaş, H. op. cit., p 178 - 179, fig. 2 - 7

بعناصر تم الحصول عليها بتقنية الحفر. وبين مجموعة قوجه باش يوجد نموذج آخر من الهاونات الثمانية الزوايا. هذا الهاون له مقبضان على هيئة رأس أسد، وهو مزخرف أيضا بنتوءات على هيئة لوزات، والسطح كله منقوش برسوم قد تمت بأسلوب الحفر (صورة ٢٠٥).



صـــورة ٢٠٣

كما يوجد أيضا هاونان من الهاونات السلندرية الشكل ضمن مجموعة قوجه باش. فوق واحد من هذين الهاونين أضلاع قائمة تتسع كلما اتجهت إلى أسفل نحو القاعدة، بادئة من حافة الفوهة (صورة ٢٠٦). وتلتف حول فوهة الهاون كتابة أمنيات خيرة.

أما الهاون الثانى رقم ٨٦٤ السلندرى البدن، فقسمه السفلى يتسع كلما اتجهنا نحو القاعدة كالتنورة. وهذه التنورة تنقسم إلى ثمانية أركان متساوية بأضلع رفيعة (صورة ٢٠٧) وحافة الفوهة التى تفيض نحو الخارج فى محاذاة بدن الهاون، هى أيضا مقسمة إلى ثمانى شرائح متوائمة مع شكل التنورة.وفوق الهاون ثمانية نتوء دائرية،تمت بهدف الزخرفة،يستخدم اثنان



صورة ٢٠٤

منها كمقابض والستة الباقية بهدف الزينة. وفى الكتابة التى تلتف حول كل من حافة الفوهة أو حول التنورة تضم أية معلومات تتعلق بالهاون، ولكنها تكرار فقط لعبارة "العز الدائم والإقبال" وحول النتوءات البارزة المستديرة = الدائرية التى تزخرف جسد هذا الأثر، توجد ديوانيات قد اكتظ داخلها برسوم هندسية ونباتية. فى الديوانيات العلوية نرى أن الفنان قد استخدم "حرف Y متداخلا فى بعضه" وفى هذا إشارة إلى أن هذا الهاون نموذج يعود إلى القرن الثالث عشر. ونذكر بأن هذه الموتيفة ظهرت لأول مرة فى فن المعادن الإسلامية بين زخارف علبة = "صندوق" ترجع إلى بلاد ما بين النهرين مؤرخة بعام ١٢٢٠. (انظر صورة ١٣٥ a-b وحاشية ٦١١). إن هذه الموتيف الدياپازونية" "diyapazon" المتقاطعة والتى نصادفها بكثرة فوق الآثار السورية والميزوپوطاميه المرتبطة بمدرسة الموصل والمصنوعة بعد عام ١٢٢٠؛ قد استخدم أيضا فى نقش وزخرفة الآثار الإيرانية والأناضولية اعتبارا من أواسط القرن الثالث عشر.. فنصادف هذا الموتيف نفسه أيضا فوق المدرسة "الخاتونية" المزدوجة المنارة فى أرضروم والمؤرخة بالنصف الثانى من القرن الثالث عشر(٧٨٥). وفى اعتقادى أن الهاون رقم ٨٦٤ ضمن مجموعة قوجه باش هو نموذج يرجع إلى أواسط القرن الثالث عشر، أو إلى النصف الثانى من القرن نفسه.

---

(785) عن الموتيفات المتقاطعة التى تشاهد فى زخرفة المدرسة المزدوجة المنارة فى أرخوم، انظر:

Rice, T. T. The Seljuks in Asia Minor, London, 1961, صورة.37



صـــــورة ٢٠٥

ومن بين الهاونات السلچوقية الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش، هاونان، من النماذج النادرة حيث إن البدن مكون من عشرة أركان (صورة رقم ٢٠٨ - ٢٠٩). أبدان هذين النموذجين اللذين يكونان مجموعة ثالثة من الهاونات إلى جانب المجموعة السلندرية والمجموعة الثمانية الأركان؛ تتسع كلما اتجهنا نحو الفوهة ونحو القاعدة، وسطوح الهاونات العشرية الزوايا وذات المقبضين مزخرفة بورديات = "روزيتات" بارزة.

ويمكننا القول بإيجاز إن الهاونات السلجوقية تنقسم إلى ثلاث مجموعات رئيسة: نوع سلندري، ونوع ثمانى الأركان ونوع عشرى الأركان. ولكن خارج نطاق هذه الأنواع، نصادف نموذجا يشكل استثناء؛ قسمه السفلى ثمانى الأركان، أما القسم العلوى فهو على شكل أسطواني. (انظر صورة ٢٠٣).

من بين الهاونات السلندرية، يوجد ما هو بمقبضين (انظر صورة ٢٠٦ و ٢٠٧) وما هو بدون مقابض البتة (انظر صورة ٢٠٢). وفوق تلك التى بدون مقابض توجد أضلع طويلة رفيعة يمكن أن تستند عليها الأصابع.

وبعض الهاونات الثمانية الأركان بمقبض واحد (انظر صورة ٢٠١ b) وبزوج من المقابض (انظر صور ١٩٧، ٢٠٠، ٢٠٥). وبعضها بدون مقابض تماما (انظر صورة ٢٠٤).



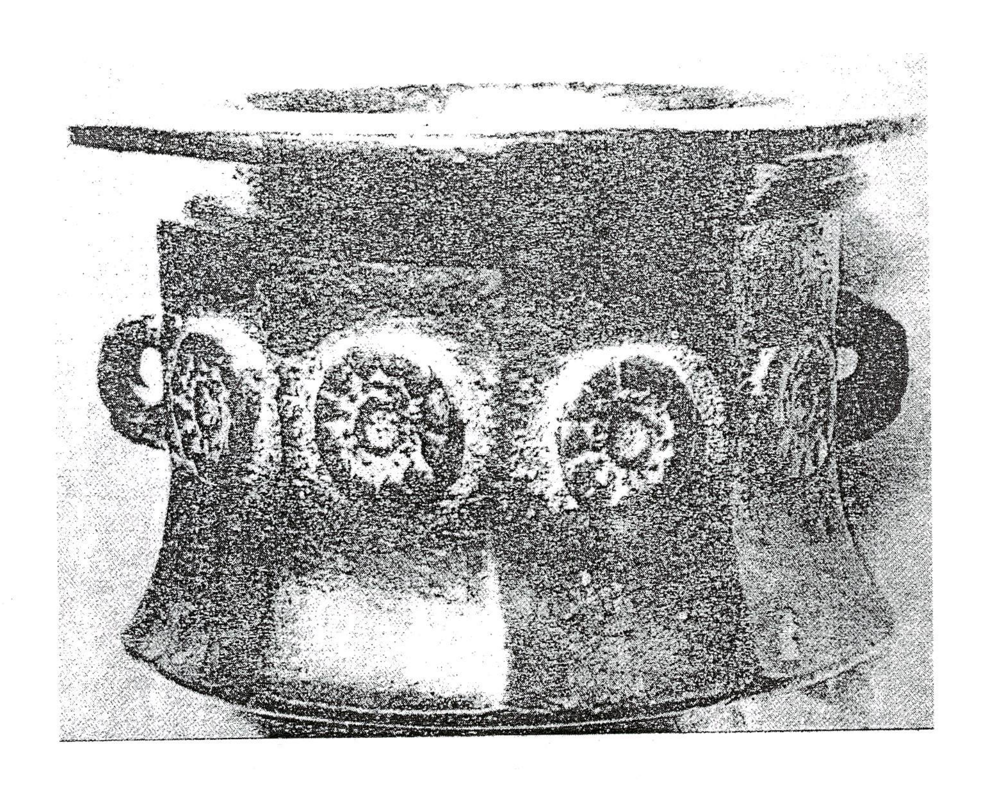
صـــورة ٢٠٦



صـــــورة ٢٠٧



صـــــورة ٢٠٨



صـــورة ٢٠٩

وأما الهاونات ذوات الأركان العشر فهى نماذج مزدوجة المقابض.

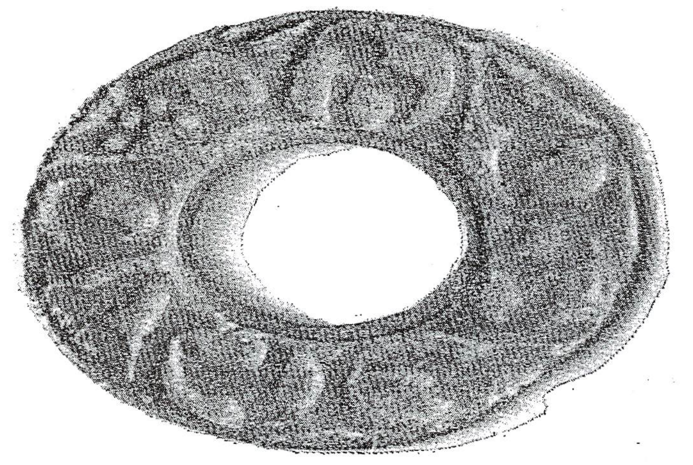
إن الغالبية العظمى من الهاونات السلچوقية الموجودة فى المجموعات التركية، والأكثر شيوعا هى من الأنواع الثمانية الأركان، والمزدوجة المقابض.

* * * * *

من بين الآثار المعدنية التى ترجع إلى سلاچقة الأناضول، والمصنوعة بالصب والمزخرفة بالنقوش البارزة، توجد أيضا دراهم برونزية. إن الدراهم السلچوقية دائرية، متقوبة من الوسط أقطارها وسمكها

ووزنها متغير. حواف الدراهم السلچوقية منقوشة بعناصر نباتية فى الغالب، على وجهها الأمامى دائما ما توجد بصمة رقابة الدولة وفوق بعض الدراهم إلى جانب دمغة الرقابة ترى أيضا الطرة "Tura". ومن الثابت أن الدراهم السلچوقية كانت مستخدمة فى العصر العثماني.

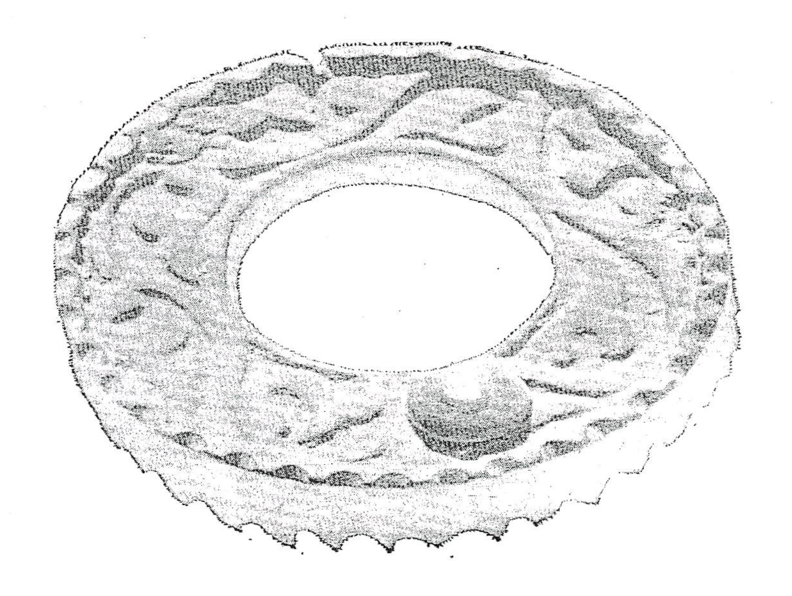
وتوجد نماذج الدراهم السلچوقية فى متحف الآثار الإسلامية التركية (صورة ٢١٠- ٢١٣) (٧٨٦). وضمن مجموعة هـ. قوجه باش فى إستانبول (صورة ٢١٤) (٧٨٧). وضمن مجموعة قويون أوغلى فى قونية (صورة ٢١٥).



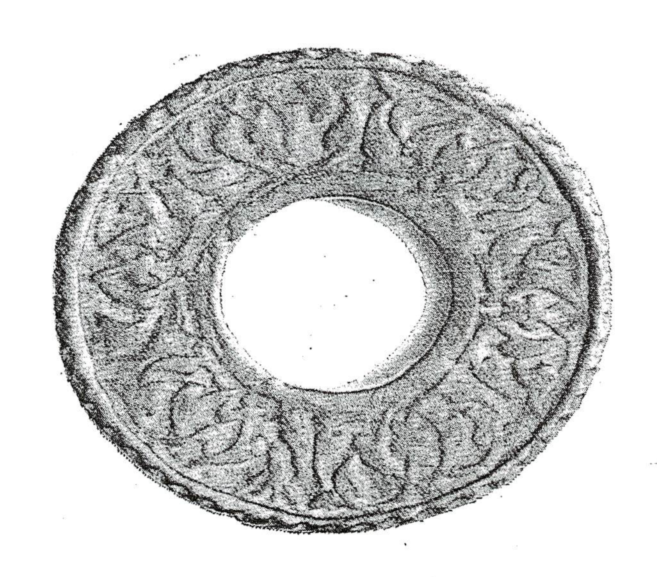
صـــورة ٢١٣

(786) توجد سبعة دراهم سلچوقية، معروضة، فى متحف الآثار الإسلامية التركية؛ أرقامها فى السجل
(Env. no. 1323; 1325; 2951; 2951 A, 2951 B; 2951 C; 2957).

(787) توجد ضمن مجموعة هـ. قوجه باش ثمانية دراهم؛ انظر: Kocabaş, H. op. cit., p 179, صور. 10 - 11.



صــــورة ٢١١



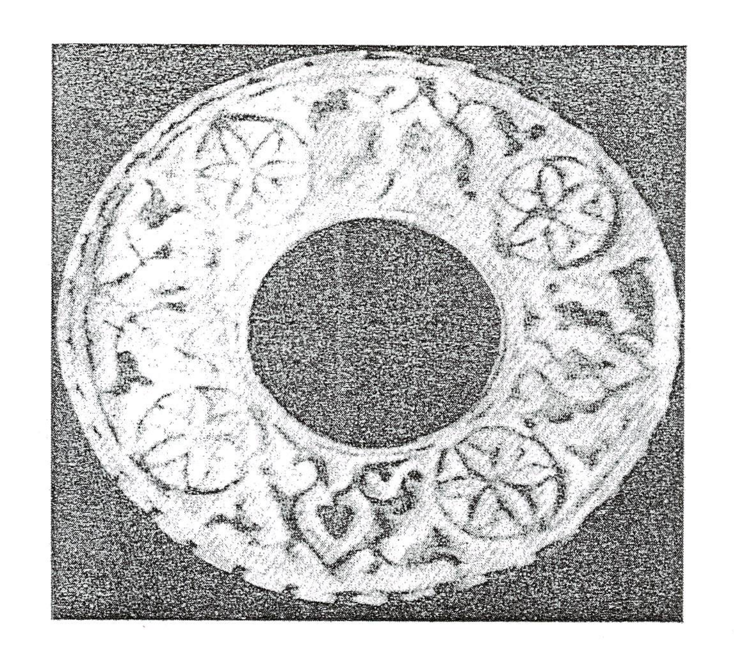
صــــورة ٢١٢



صـــورة ٢١٣



صـــورة ٢١٤



صـــورة ٢١٥



صـــورة ٢١٦

ومن الآثار البرونزية المزخرفة بالرسوم البارزة والمصنوعة بتقنية الصب، هناك نموذج آخر نعتقد أنه يرجع إلى الأناضول، هو عبارة عن مرآة ذات مقبض = "ممسك" صغير معروضة فى متحف الآثار الإسلامية والتركية فى إستانبول (صورة ٢١٦). إن سطح هذه المرآة الصغيرة والتى يبلغ قطرها ٧,٥سم، والمقيدة تحت رقم ٢٩٧٧ فى قوائم الجرد، مزين بشريط كتابى بخط النسخ المستقر فيما بين دوائر متحدة ومتمركزة. وقد قرئت الكتابة على أنها "الملك المظفر... العالى المولوي" ومن المعروف أن هناك ملكين فى العصر السلچوقى قد لقبا واستخدما لقب "الملك المظفر". أحدهما هو شهاب الدين غازى (١٢٢٠ - ١٢٣٠م = ٦١٧ - ٦٢٨هـ) من الأيوبيين "الميافارقين". والثانى هو ملك ماردين الأرتوقى فخر الدين قرة أرسلان (١٢٦٠ - ١٢٩٢). ونحن نعتقد أن هذه المرآة المقيدة تحت رقم ٢٩٧٧ فى سجلات جرد متحف الآثار الإسلامية والتركية هى مرآة تعود إلى جنوب شرق الأناضول فى عهد واحد من هؤلاء الحكام الذين ساد حكمهم فى هذه الفترة.

* * * * *

ومن بين الآثار المعدنية السلچوقية المصنوعة بأسلوب الصب والمزخرفة بالرسوم البارزة، لوحتان أسطوانيتان برونزيتان يمكن إرجاعهما إلى الأناضول. إحداهما ضمن مجموعة هـ. قوجه باش فى إستانبول والأخرى فى متحف نيغده "Niğde".

اللوحة نصف الدائرية والموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه باش فى إستانبول (صورة ٢١٧) [٧٨٨]. قد تم الحصول عليها فى أرضروم. هذه التحفة المقيدة تحت رقم ٦٩٣ فى سجلات الجرد أقطارها = أبعادها ١٣ × ٧,٥سم. على الحافة العلوية من اللوحة يوجد ثقب صغير، ربما يشير إلى أن التحفة قد صنعت ربما بهدف استكمال زخرفة عرش، أو أى شىء آخر. هذه اللوحة الموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه باش مزخرفة بنتوءات بارزة قد تم الحصول عليها بالصب وبتقنية التذهيب، بالإضافة إلى أن هناك فصا من العقيق الضخم فى وسط التحفة.

وفوق اللوحة تظهر ديوانية على هيئة نصف دائرة مزخرفة بتكوينات زخرفية عرشية متناغمة "Simetrik". وفى تكوينة العرش الزخرفية التى رسمت فوق أرضية عادية، يرى هيكل حاكمين يمسكان بإحدى يديهما بكأس أو "بفاكهة تشبه الرمان" واليد الأخرى معتمدة على فخذ مقعده، وقد جلس كل منهما القرفصاء فوق عرش خفيض يشبه الوسادة. يرتديان ملابس صدرية يمكن أن تعلق فيها الأسلحة متعارضة، وذات ياقة متعارضة أيضا. على رأسيهما طربوش ذو شرابة، وقد ارتديا فى قدميهما أحذية، وعلى خصريهما أحزمة تتدلى أطرافها إلى أسفل. وفيما بين هياكل الحكام تظهر صينيتا فاكهة؛ إحداهما مثبتة فى القسم العلوى لفص العقيق، والأخرى أسفله. ومما يلفت النظر أن فاكهة الصينية السفلى دائرية، بينما فاكهة الصينية العلوية على هيئة الرمان.

---

(788) İbid., p 177 - 178, صورة.1



صـــورة ٢١٧

لقد أشرنا سابقا إلى أن شخوص الحاكم الجالس متربعا، وقد أسند إحدى يديه على فخذ مقعده، وأمسك فى اليد الأخرى بقدح "أو بفاكهة أو بزهرة ذات غصن طويل"، هذه الشخوص قد صادفناها فى مشاهد العرش فوق اللوحات الجدارية فى "بنج كنت" فى أواسط آسيا والمؤرخة بالقرن السابع والثامن. (انظر حاشية ٢١٨). إن تكوينات العرش الأصلية لأواسط آسيا والتى دخلت إلى مستودعات الأيقونات ومعاملها بدول الشرق الأدنى الإسلامى منذ أوائل العهد الإسلامى المبكر، استخدمت على مدار قرون فى زخرفة الأعمال المعدنية. كما أن هيكل الحاكم الجالس متربعا وقد وضع إحدى يديه على فخذ مقعده، وأمسك بفرع زهرة طويل باليد الأخرى، نراه أيضا فى زخرفة صندوق = علبة من عمل خراسان ومؤرخ بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر، وفى هذه التكوينة أيضا تجد صينية ذات قوائم وعليها فاكهة، وتشبه تلك الصوانى الموجودة على اللوحة المعدنية (صورة ١١٧، تخطيط ٤٠ حاشية ٥٤٤).

وحول التكوينة الزخرفية التى تعد قاسما مشتركا بين مشاهد العرش الموجودة فى اللوحات الجدارية فى بنجكنت، وتلك التى تزخرف اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش، هذه التكوينة تلفها عبارات دعاء قد خطت بالخط الكوفى المزهر. هذه الكتابة المكونة من عبارة (باليمن والبركة والسرور والسلامة والسعادة) لا تقدم أية معلومة تتعلق بأصل التحفة. ولكن لما كان الخط الكوفى المزهر بمميزاته، والتكوينة الشخوصية قد صورا فوق أرضية عادية؛ فإن فى هذا إشارة إلى أن اللوحة تعود إلى تاريخ مبكر إلى حد ما - إلى ما قبل القرن ١٣م أى السابع الهجرى - ونشير إلى أن

التكوينات الشخوصية التى استقرت فوق أرضيات عادية كانت ترى أيضا فوق غطاء الصندوق الدائرى من أعمال خراسان والموجود فى متحف حاجى بكداش (انظر صورة ١٨٨ b)، وهذه الخصوصية هى واحدة من الأسباب التى أرخت هذه العلبة بأواسط القرن ١٢م أى السادس الهجرى وتشبه صوانى الفاكهة ذات القوائم التى تأخذ مكانها فوق اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش، إلى حد كبير تلك الصوانى الموجودة فى مشاهد التسلية التى تزخرف وتزين غطاء الصندوق الموجود فى متحف حاجى بكداش. وحيث إن الشخوص المرسومة فوق اللوحة قد أمسكت فى أياديها بفاكهة أو أقداح أكبر نسبيا من حجم الشخوص نفسها، فإن ذلك مما يزيد القناعة بأنها أى اللوحة قد صنعت فى تاريخ مبكر عن القرن ١٣م أى السابع الهجري. ولو وضعنا فى الاعتبار الخواص والمميزات التى أوضحناها سابقا لأمكن تأريخ اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر.

وهناك من يرى أن اللوحة البرونزية المزخرفة بتكوينة زخرفية عرشية والتى عثر عليها فى أرضروم، والموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه ياش، يمكن أن تعود إلى عرش مغيث الدين طغرل بك بن قلج أرسلان الثانى الذى ساد على أرضروم كما هو معروف(٧٨٩). ونحن أيضا نعتقد أنها زخرفة عرشية؛ ولكن نشاطر الرأى القائل بأن هذه اللوحة تعود إلى فترة حكم غياث الدين طغرل شاه على أرضروم؛ حيث إن مغيث الدين بن قليج أرسلان الثانى قد أصبح ملكا على أرضروم عام ١٢٠١م = ٩٥٨هـ

---

(789) انظر: İbid., p 177.

عندما كان أخوه ركن الدين سليمان شاه الثانى حاكما، وقد استمر حكمه على هذه العاصمة حتى عام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ[٧٩٠]، فى حين أن اللوحة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش تظهر عليها كل السمات والخصوصيات الخاصة بالنصف الثانى للقرن ١٢. فإذا كان هذا الأثر نموذجا قد صنع فى أرضروم؛ ففى هذه الحالة يمكن التفكير فى أنه أثر يعود إلى الملك عز الدين صالتوق (١١٤٥ – ١١٧٤م = ٥٤٠ – ٥٧٠هـ) أو الملك ناصر الدين محمد (١١٧٤ – ١١٨٥م = ٥٧٠ – ٥٨٨هـ) وهما من الصلتوقيين الذين استمر حكمهم على أرضروم حتى نهاية القرن الثانى عشر أى السادس الهجري.

أما اللوحة الأسطوانية الثانية البرونزية والمزخرفة بالزخارف البارزة التى صنعت بتقنية الصب والتى يمكن إرجاعها إلى سلاچقة الأناضول؛ فهى موجودة فى متحف نيغده (صورة ٢١٨). ورقمها ١.٧٤ فى قوائم الجرد، ويعتقد أنها على شكل مثلث، قسمها العلوى مكسور، وحافتها السفلى ١٣,٨سم، أما حافتها الجانبية السليمة فهى ١٠,٨سم. وفى وسط هذه اللوحة؛ توجد ديوانية متوائمة مع اللوحة، وقد حددت بإطار رفيع، وحول الديوانية يلتف شريط عريض نرى فيه كتابات وشخوصا حيوانية. وفوق اللوحة نلمح ثقبين أحدهما قطره ١٥مم بينما الثانى قطره ٥مم. وهذا كله ما يجعلنا نظن أن هذه اللوحة لابد أنها كانت ستضاف إلى شىء آخر، وأغلب الظن أنها قد صنعت لكى توضع على كرسى العرش.

---

[790] عن تاريخ أرضروم، انظر: Yınanç, M. H. "Erzurum", İslâm Ansiklopedisi, IV, (1948), p 349.

غطيت أرضية لوحة متحف نيغده بعناصر زخرفية مكوَّنة من دوائر صغيرة متداخلة فى بعضها، هذه العناصر الزخرفية تتكرر فوق شخوص الحيوانات البارزة.

بداخل الشريط العريض الذى يلف حافة اللوحة رسمت تكوينة سيمترية مكونة من هيكلى حيوانين يُشبهان الكلب، طويلى الأنف وفوقهما أسدين. المستقرين جسم هَيْكَلى الأسدين مستقر عمـــودياً من البروفيل= الجـــانب، بينما صور رأساهما من الجبهة. وتشبه الأسود ذات الشعر المُجَعَّد، والمنتفخة الأوداج والأنوف الغليظة، تشبه إلى حد كبير زخارف الأسد البارز(٧٩١) (القرن ١٣م أى السابع الهجري) والذى يعود إلى قلعة غازى عنتاب والمعروض فى متحف غازى عنتاب. إن هيـــاكل الأسود التى استقرت عَمُودِيَّة تَظْهر أمامنا أيضاً بيـــن الزخارف البارزة على تُرْبَة خُداوَنْد خاتون فى نِيغْدَه(٧٩٢) (هذه التربة مع أنها عمل يرجع إلى بدايات القرن الرابع عشر فإن الزخارف البارزة التى تزيِّن سطحها تُعتبر امتداداً كاملاً لتراث الفن السلچوقي). ومن الواضح أن هياكل الأسود التى احتلت أماكنها فوق اللوحة الموجودة فى نيغده قد استخدمت كرمز للسلطة. ونذكر أن هناك لوحة برونزية تعود إلى الأناضول مزخرفة بتكوينة زخرفية عبارة عن زوج من الأسود، ونعتقد أنها تكوينة زُخْرُفِيَّة عَرْشِيَّة، وهى موجودة أيضاً فى متحف الدولة فى برلين الغربية (انظر حاشية ٧٠٧).

---

(791) انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., p 15, صورة 39.

(792) İdem. "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", Belleten, XXXI, 122, (1967), صور 5 - 6; İdem. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., p 17, صور 45 a-b.



صـــــورة ٢١٨

فوق اللوحة الموجودة فى متحف نيغده؛ وأسفل هياكل الأسدين تماما، نرى هيكلى كلبين قد صورا من الجانب، ورفعا قدميهما الداخلين إلى أعلا، وقد رفعا ذيليهما، وأنفاهما طويلان. وعلى القسم السفلى لهذه اللوحة نرى كتابة عبارات خير قد كتبت بخط النسخ وهى مكونة من العبارة "العز

الدائم والإقبال العاجل... "[*]. وقد أشرنا إلى أن سمات خط النسخ تكشف عن أن هذا النموذج يعود إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر.

ومن النادر رؤية هياكل كلاب وحدها فى الفن الإسلامي، ناهيك عن كلاب الصيد السلوقى فى مناظر ومشاهد الصيد. إن صور الكلاب التى رسمت مستقلة تبدو أمامنا على هيئة رأسين حجريين بارزين على باب أحد أبراج قلعة حران (Harran). إن هياكل الكلبين المربوطين من عنقيهما[٧٩٣] والتى تأخذ مكانها فوق برج حراسة مؤرخ بالربع الثالث من القرن الحادى عشر (يرجع إلى عصر إمارة نميرى التى ساد حكمها فى حران قبل استيلاء السلاچقة على الأناضول) هذا الهيكل هو النموذج الوحيد المعروف والمستخدم فوق الحجر فى الفن الإسلامي.

ومع أن اللوحة البرونزية الموجودة فى متحف نيغده قد صنعت فى وقت متأخر عن عصر تأريخ النقوش البارزة فى حران، فإن هياكل الكلاب التى تظهر فوق هذه التحفة، سواء من ناحية وضع أقدامها الأمامية أو

---

[*] قرأ المؤلف هذه العبارة على أنها "العز الدائم والإقبال العجله" بينما الأصح كما هو واضح من الخط.. "العز الدائم والإقبال العاجل" .. "المترجم"

[793] عن الزخارف البارزة للكلب المستخرج من حفريات هران والمؤرخة بالربع الثالث من القرن الحادى عشر؛ انظر: Rice, D. S. "Unique Dog Sculptures of Medieval Islam: Recent Discoveries in the Ancient Mesopotamian City of Harran and Light on the Little-known Numairid Dynasty", The Illustrated London News, (Sept. 20, 1952), ص. 466 - 467, fig. 5 - 7; İdem. "Medieval Harran", op. cit., p 64 - 66, Pl. VII a-b.

الخلفية أو من ناحية شكل الأنف الطويل فإنها تظهر تشابها كبيرا مع هياكل الكلاب الموجودة فى النقوش البارزة فى حران.

ونصادف صور الكلاب التى رسمت مستقلة، فوق الفخار الصينى = السيراميك أو القيشانى الذى يزين جدران سراى قوباد آباد، فى بيشهير. (حوالى ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ)(٧٩٤).

إن هيكل الكلب الذى يشاهد فوق البلاطات الصينية فى سراى قوباد آباد، مثل هياكل الكلاب الموجودة فوق سطح اللوحة الموجودة فى نيغده، فالقدم اليمنى الأمامية مرفوعة، وإن كان رأس الكلب الموجود على الصينى يختلف عن شكل الرأس والذيل عند كلبى اللوحة. فذيول الكلاب التى فى اللوحة كذيل الثعلب كبيرة وسميكة. ويشبه شكل هذا الذيل ذيل ثعلب يشاهد فوق إحدى بلاطات الصينى فى سراى قوباد آباد(٧٩٥).

وليس معروفا ما إذا كانت هياكل الكلاب المرسومة مع هياكل الأسود التى ترمز إلى السلطة والحكم فى زخارف اللوحة الموجودة فى متحف نيغده تحمل مفهوما رمزيا أم لا، ولكن يمكن التفكير فى أنها قد استخدمت كـــ "حارس العرش".

* * * * *

ومن بين الآثار المعدنية المصنوعة بالصهر والمزخرفة بنقوش بارزة وترجع إلى العصر السلچوقي، والتى يمكن التخمين بأنها تعود إلى

---

[794] انظر: otto-Dorn, K. op. cit., abb. 18.

[795] انظر: İbid. abb. 19.

الأناضول ميدالية برونزية. فوق هذه التحفة الموجودة ضمن مجموعة هـ. قوجه باش نشاهد هيكل غرفين مجنح، ينظر إلى الخلف وقد رفع قدمه الأمامية اليمنى (صورة ٢١٩)[٧٩٦]. إن الغرفين الذى يأخذ شكل رأس عقاب وجسد أسد؛ مثله كمثل الهياكل العقابية الملتحمة مع الأسد؛ فهو هيكل يرمز للشمس والسلطة. ولهذا السبب؛ فإننا نعتقد أن الميدالية البرونزية المزدانة بهيكل الغرفين تعود إلى شخصية مهمة، فالهيكل الموجود فوق الميدالية؛ سواء من ناحية الوضعية أو سواء من ناحية شكل الرأس والجناح، كبير الشبه بغرفين آخر نشاهده فى زخرفة بلاطة صينية نجمية تعود إلى سراى قوباد آباد، وموجودة فى متحف مدرسة قراتاى فى قونية[٧٩٧]. إن شكل الأقدام الأمامية والخلفية ووقفة الغرفين الموجود على الميدالية تتشابه تشابها كبيرا مع أشكال الأقدام الأمامية والخلفية لبعض الهياكل الحيوانية التى تزخرف سيراميكيات سراى قوباد آباد أيضا[٧٩٨]. وإننا نعتقد أن الميدالية البرونزية الموجودة ضمن مجموعة قوجه باش الخاصة ترجع إلى نفس عصر سراى قوباد آباد، وأنها أثر يرجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر.

---

[796] انظر Kocabaş, H. op. cit., fig. 17.: لم يذكر فى المقال رقم الميدالية فى سجلات الجرد ولم يوضح أبعادها.

[797] (لم يتم نشر صورة البلاطة الصينية المزخرفة بهيكل غرفين المعروضة فى مدرسة قاراطاى.)

[798] ???????? bak: Otto-Dorn K. op. cit., abb. 6, soldan ikinci çini ve abb. 18. Arka ayaklar ve kyuruk biçimi bakımından madalyondaki grifon figürüyle benzerlikler gösteren hayvan figürleri için bak: 27.وİbid., abb. 7



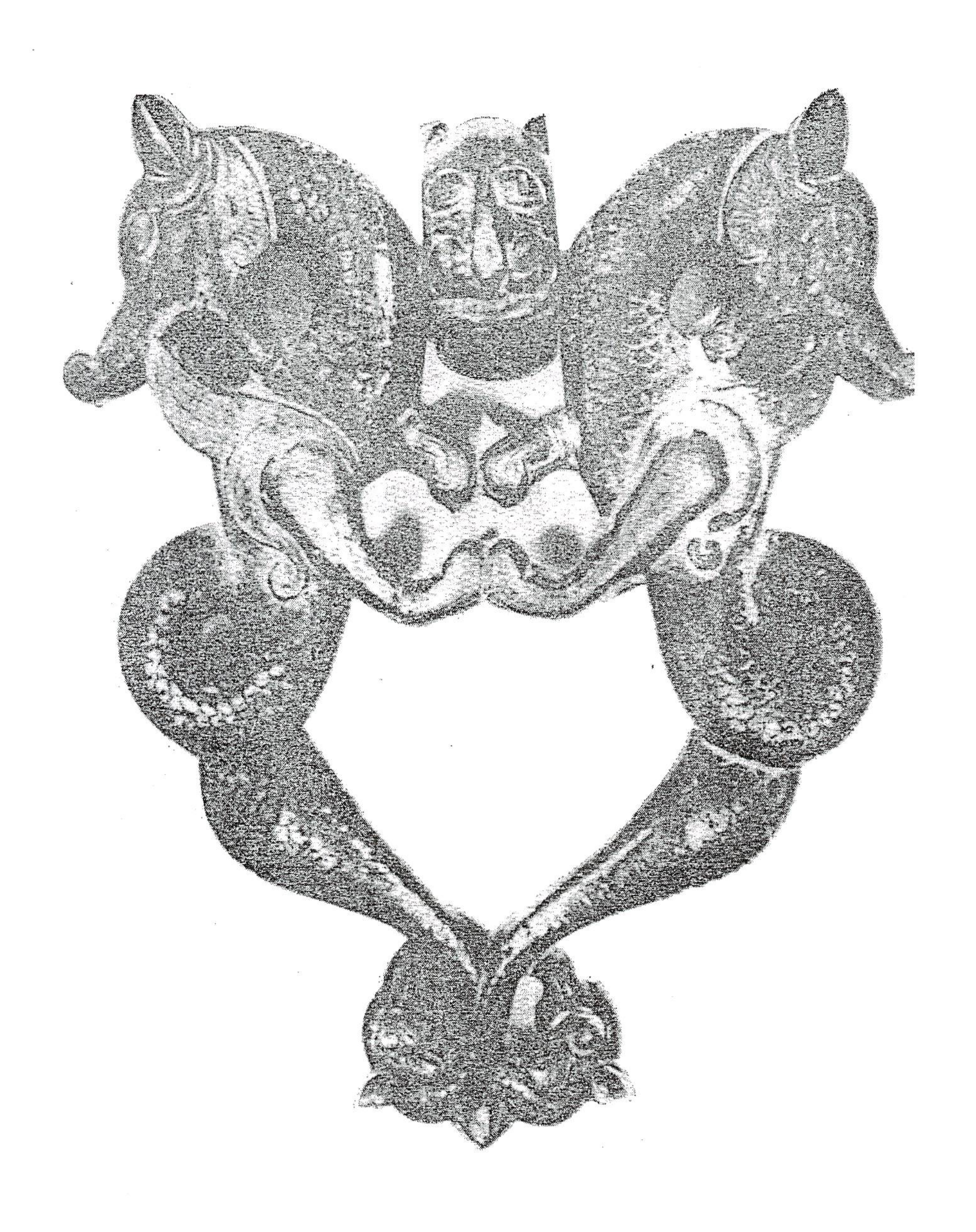
صـــورة ٢١٩

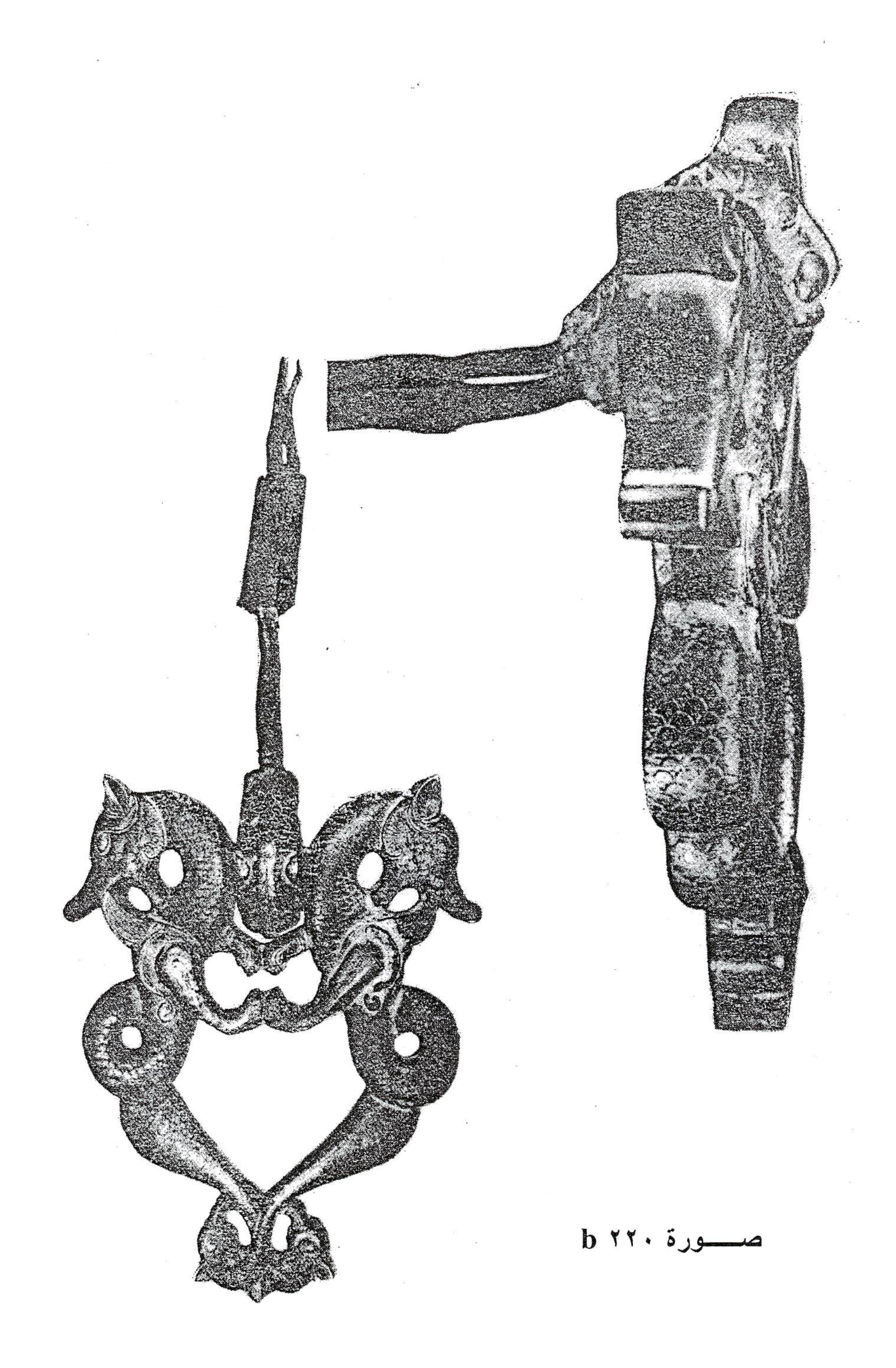
وهناك نموذج آخر مصـــنوع بتقنية الصــهر والصب ومزخرف بالزخارف البارزة والذى يمكن إرجاعه إلى الأناضول بين الأعمال المعدنية الســلچوقية، وهو موجــود فى متحف الآثــار الإســلامية التركية. هذا الأثر عبارة عن مطرقة باب برونزية ترجع إلى جامع جزرة الكبير

وزخرفت على هيئــة رأس أســـد وتنينين (صورة ٢٢٠ a→d)[٧٩٩].
وقد أوضحـــنا فى القـــسم الذى قدمنا، وعرفنا بالأعمال المعدنية السلـــجوقية الأناضولية الموجودة فى البلدان الأجنبية، أن إحدى مطرقتى باب ذى مصراعين مازال موجـــودا منذ ســـبعمائة سنة على الباب الرئيس لجامع جزرة الكبير (حوالى بدايات القرن ١٣)؛ نزعت من مكانها فى سنة ١٩٦٩م = ١٣٨٩هـ ثم هربت إلى خارج البلاد، وأنها قد بيعت لمجموعة داويد فى كوبنهاج "Kopenhag" (انظر صـــورة ١٧٣ وحاشية ٧١٨). وكمـــا لفتنا الأنظـــار سابقا، فإن القطعة المثبتة بين التنينين والتى جاءت على هيئة رأس أسد تحطمت عند محاولة نزعها من على المطرقة وبقيت فوق البـــــاب بعد حادث السرقة هذا، فإن هذه القطعة التى بقيت على الباب نزعت سليمة هى والمطرقة الثانية السليمة الكاملة بقرار من قائمقامية جزرة ودار الإفتاء بها حتى لا تتعرضا للعاقبة نفسها، ونقلتا إلى متحف ماردين أولا، ومنه إلى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول بعد ذلك.

---

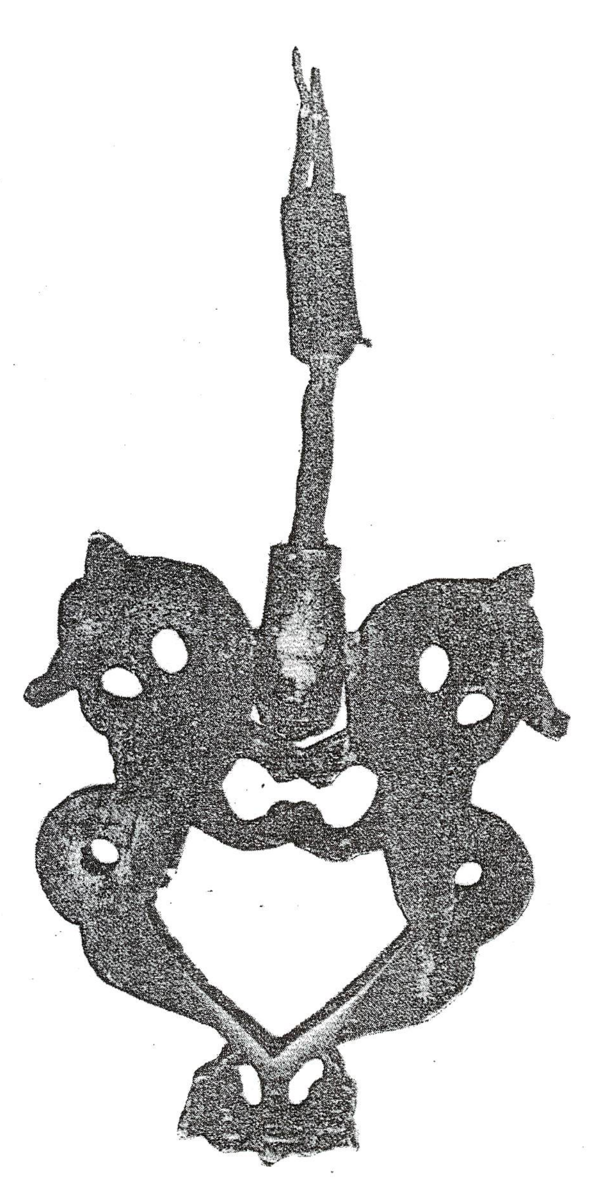
(799) Cizre Ulu Camiine ait tunç kapı tokmağının fotoğraflarını sağlayan Eski Eserler Genel Müdürlüğüne teşekkürü bir borç bilirim. Bu eserle ilgili yayımlar için bak حاشية.719





صـــــورة ٢٢٠ b

يبلـــغ طـــول المطرقة - المكونة من تكوينة زخرفية عبـــارة عن رأس أسد محـــور فيما بين تنينين ينتهـــى ذيلاهمـــا بشـــكل رأس عقـــاب - ٢٧ســـم وعرضـــها ٢٤ســـم وسمكها ٣سم. ويخرج من هذه القطعـــة التـــى تأخذ شكل رأس أسد فى وسط هذه التحفة المقيدة تحت رقم ٣٧٤٩ فـــى ســـجلات الجـــرد - مسمار كبير يبلغ ٢٣سم ليدخل فى الباب القطعة التى على شاكلة رأس الأسد بهيكلى التنينـــين بالغرفين.



صـــورة ٢٢٠ d

وقد سبق أن عرَّفنا بهذه التحفة تفصيلاً عند الحديث عـن النمـوذج الموجود فى متحف كوبنهاجن من هذه المطارق المزدوجة التـى كانـت موجودة على باب جامع جزرة الكبير والتى ترجع إلـى الآثـار المعدنيـة السلجوقية الأناضولية فى البلدان الأجنبية. وقد أوضح غ. أونـاى وجهـة نظره حول المعنى الرمزى لمطارق جِزْرَة (انظر حاشية ٧٢٢). وأوضحنا نحن لماذا أرخنا هذه القطعة ببدايات القرن الثالث عشر. ونذكر بأن هنـاك نموذجا يشبه إلى حد كبير تكوينة (التنينان وفى وسطهما رأس أسد) موجودة بين المنمنمـات (Minyatürs) التـى تصـور الآلات الميكانيكيـة فـى المخطوطـة المسمـاة (Otomata) = الأَتْمَتَـة أى التشغيـل آليـا لمؤلفهـا الجَـزَرِى (El- Cezarî)[(82*)] (انظر حاشية ٧٢٣). ولو وضـعنا المعلومات التى قدَّمناها سابقاً عن مقابض جِزْرة لاتضـح أنـه لا داعـى لتكرار وجهات النظر حول هذا الموضوع.



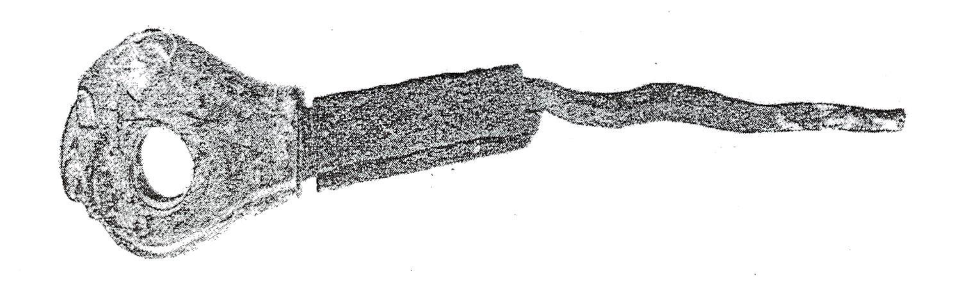
صـــورة ٢٢١ a

وتبلغ أبعاد القطعة التى على شاكلة رأس أسـد والتى ترجع إلى مطـرقة جـامع جــزرة الكبير المسروقة (صورة ٢٢١ a- e) ٩ × ٦سم. وهى مقيدة تحت رقم ٣٧٥٠ ف سجلات الجرد. رأس الأسد موحـدة مع أنفـه الكبير بخطوط الحاجب، وعيناه على هيئة لوزات، ووجنتاه منتفختان، أما ذيل الأسد فقد تم تحديده يموتيفات = عناصر ريشية قد تمت بتقنية الحفر. إن رأس الأسد التى شغلت بأسلوب محور جدا، تتشابه إلى حد كبير – وخاصة الأقماع – مع النقوش البارزة وهياكل الأسود التى نصادفها كثيرا فى زخارف الآثار المعمارية السلچوقية فى الأناضول[٨٠٠].

---

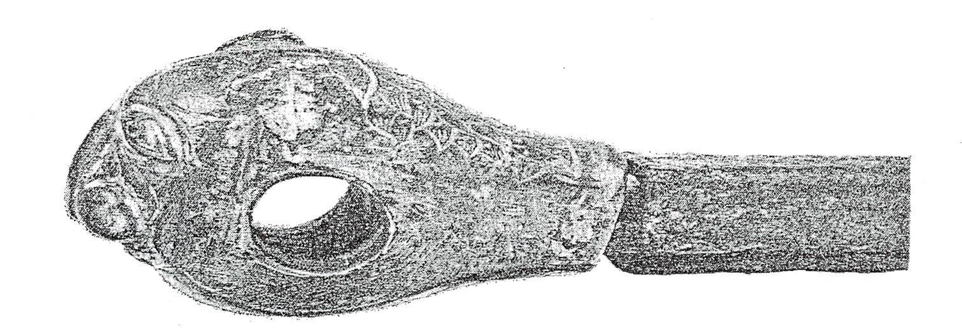
[800] انظر: öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., صور 1, 20 - 22, 26 b, 29 a-b.

وهناك نموذج آخر، يمكن أن نُرْجِعَه إلى الأناضول من بين الآثار المعدنية للعصر السلجوقى والتى صُنِعت بتقنية الصهر والصب، هذا الأثر موجود فى متحف ديار بكر، وهو هيكل سفنكس برونزى تنتهى أطراف ذَيْلِه وجَناحَيْه برءوس تنينية (صورة ٢٢٢ a-b)(٨٠١). يبلغ ارتفاع هذا السفنكس - المقيد فى سجلات الجرد تحت رقم ٦٢٧ - يبلغ ١٢,٥سم وطوله ١٠سم. إن جَوْف هذا الهيكل - الذى تم الحصول عليه فى مزاد آرتوقى فى ضواحى "دَرِيك" "Derik" وخاصة فى "تِبْسِيم" "Tibisim" (وهى قصبة تقع فى جنوب ديار بكر وغرب ماردين) فارغ ويوجد ثُقب فى كل من الفم والبطن.



صـــورة ٢٢١ b

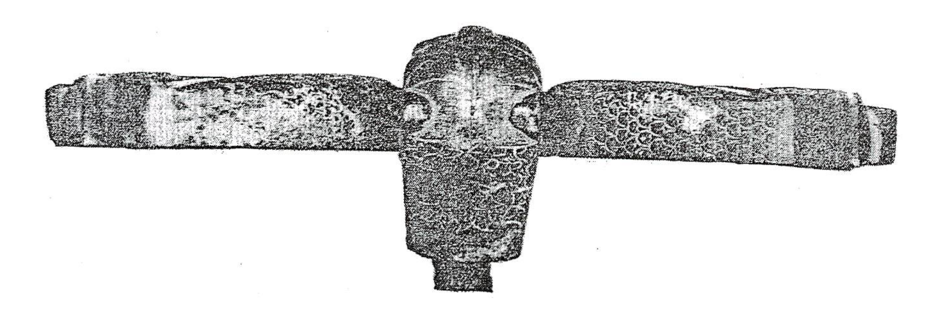
(801) Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, p 287, fig. 221; Baer, E. Sphinxes and Harpies..., p 15; Diyarbekirli, N. "Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks", Türk Kültürü, VI. No. 66, Ankara, (1968), p 367 - 369; İdem. "Vestiges de Croyances Altaiques dans L'Art Seldjoukide", Turcica, Tome III, Paris, (1971), p 59 - 70, fig. 1 a-c; Yetkin, S. "Bir Tunç Sfenks", Türk Kültürü, 16, (1964), p 48 - 50.



صـــورة ٢٢١ C



صـــورة ٢٢١ d



صـــورة ٢٢١ E

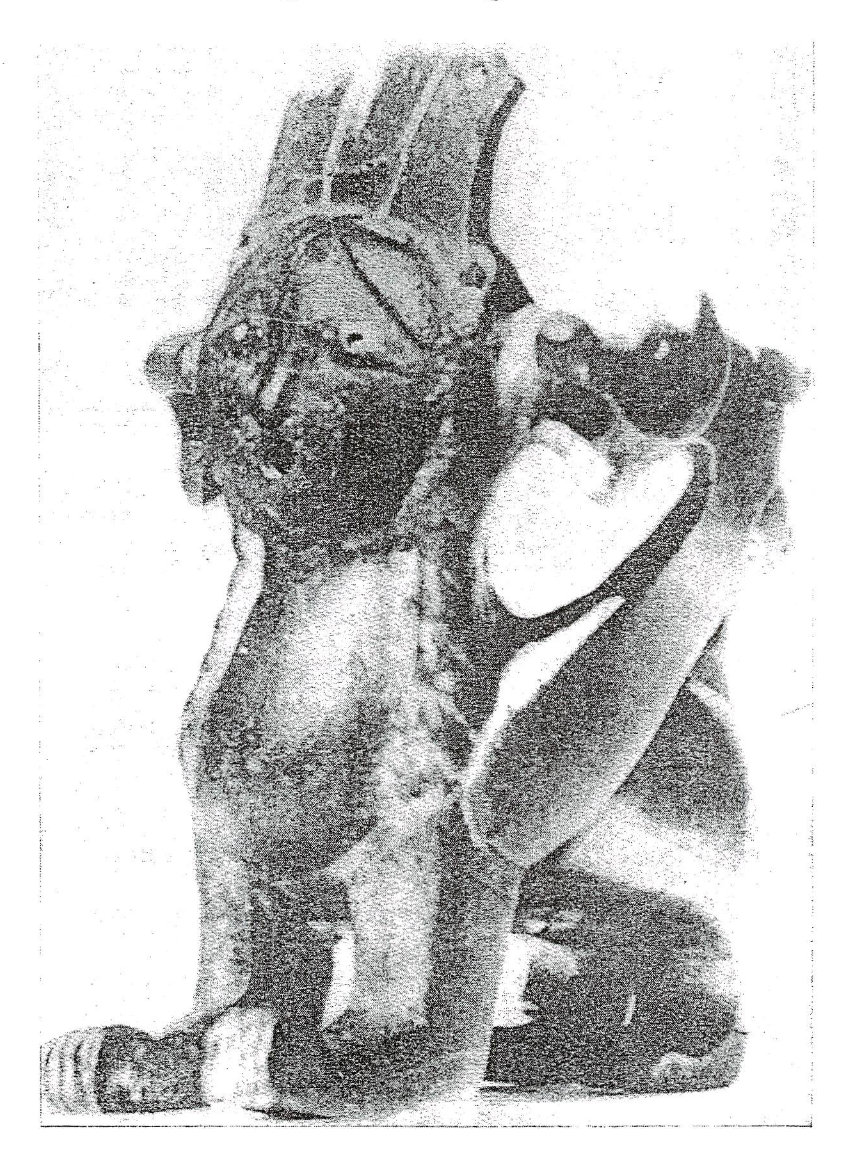
يشبه وجه السفنكس البرونزى الموجود فى متحف ديار بكر النماذج السلچوقية، فعلى رأس السفنكس المجدول الشعر، واللوزى العينين والقمرى الوجه نرى تاجا ثلاثى الشرائح. إن الأجنحة الملتوية - التى ترتفع إلى محاذاة الرأس لهذا السفنكس الذى يقف على قوائمه الأربعة وذيله الذى يأخذ شكل حرف S - تنتهى برءوس تنينية.

وليس واضحا كما لا يمكن القطع بالغرض من هذا الهيكل السفنكسى الذى يوجد ثقب صغير فى فمه وبطنه. لقد طرح ش. يتكين فكرة أن يكون هذا التمثال ممسكا لمبخرة أو فسقية. وقد انضم أصلان أبا إلى وجهة النظر هذه (انظر حاشية ٨٠١). وأرى أن ما ذهب إليه كل من يتكين وآصلان آبا من أن هذا التمثال السفنكسى الذى تبلغ أبعاده ١٢,٥سم × ١٠سم كان ممسكا لمبخرة أو مقبضا لفسقية، فهو بهذه الأبعاد يكون صغيرا جدا للفسقية، أما كونه مقبضا لمبخرة فإنه كبير جدا. فكل المقابض التى على شاكلة هياكل حيوانية والتى تأخذ مكانها فوق المباخر فى العصر السلچوقى كانت فى أحجام يمكن أن تستوعبها اليد وأبعادها فيما بين ٥-٧سم. ولهذا السبب فنحن مع قبولنا بأن تمثال السفنكس الذى يوجد ثقب فى بطنه قد صنع بهدف وضعه على شىء آخر، فإننا لا نتفق مع وجهة النظر القائلة بأن هذا الأثر "مقبض مبخرة". ويطرح ر. إتينجهاوزن (R. Ettinghausen) إمكانية أن يكون هذا الأثر زخرفة لعرش، أو شعار يوضع على قمة عامود خيمة سلطانية[٨٠٢]. ويميل ن. الدياربكرلى أيضا إلى فكرة أن هذا الهيكل يمكن أن يكون شعارا

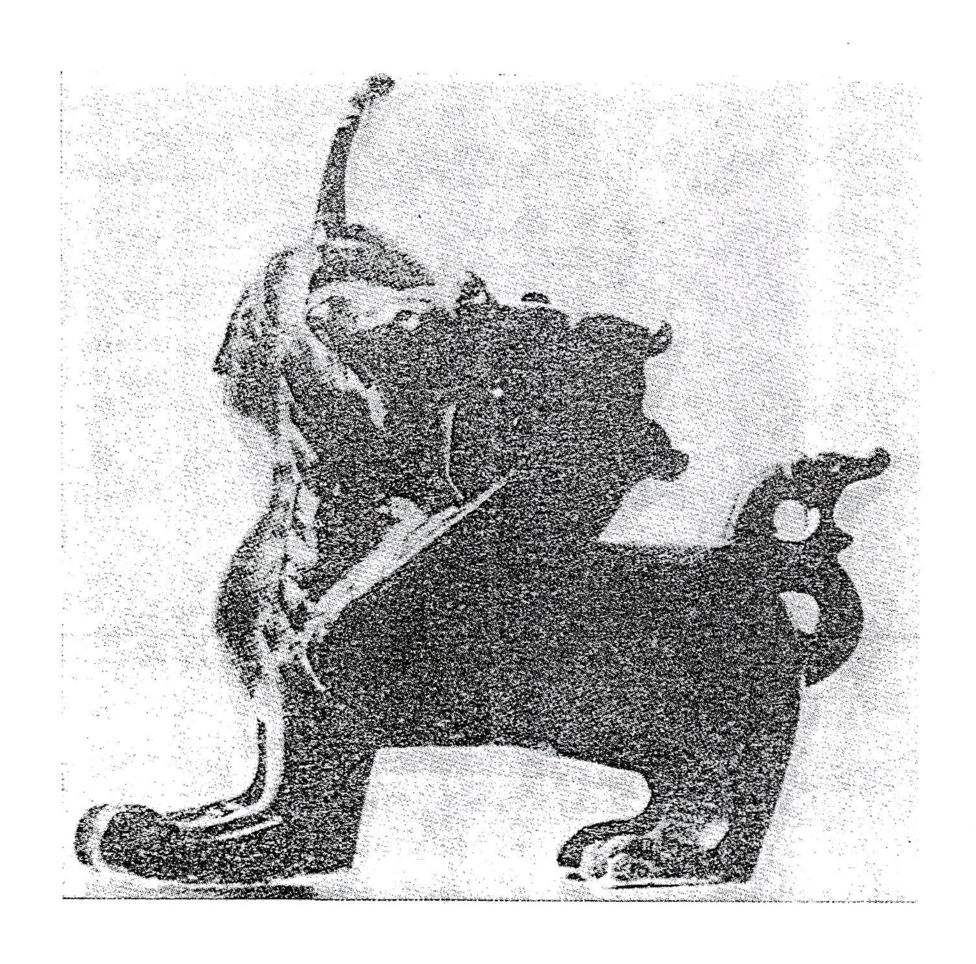
---

[802] انظر فيما يتعلق بعرض إتينجهاوزن هذا؛ Baer, E. Sphinxes and Harpies..., p 15.

على خيمة. ومما يؤيد ما ذهب إليه إتينجهاوزن هو وجود إحدى المنمنمات في مخطوطـــة مغوليــــة ترجـــع إلى القرن الرابع عشـــر، وموجـــودة في



صـــــورة ٢٢٢ a



صـــورة ٢٢٢ b

معرض فرير للفنون فى واشنطن، لفت الأنظار فيها وجود صور لخيمة يرى على قمتها هيكل برأس إنسان ومجنح(٨٠٣). هذه صورة، تقوى الزعم بأن هيكل السفنكس الموجود فى متحف ديار بكر هو شعار خيمة.

(803) انظر: Diyarbekirli, N. "Vestiges...", op. cit., s 68, fig. 7.

رغم كثرة تواجد الشخوص الحيوانية على هيئة هياكل وتماثيل فى الفن السلچوقى وبخاصة فى إيران، فإن النماذج التى على هيئة سفنكس نادرة إلى حد ما؛ فهناك سفينكس سيراميكي(٨٠٤) نعتقد أنه يرجع إلى بدايات القرن ١٣م أى السابع الهجرى يتشابه مع السفينكس البرونزى الموجود فى ديار بكر وبخاصة من ناحية انتهاء أطراف الذيل والأجنحة برءوس تنينية، والموجودة فى تكوينة مجموعة داويد بكوبنهاج. ويوجد متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول أيضا هيكل سفينكس حجرى (٨٠٥) مؤرخ بالقرن الثالث عشر وقادم من قونية. وقد أوضح ن. الدياربكرلى أن فى متحف الهرميتاج أيضا يوجد تمثال سفينكس برونزى ثان يعتقد أنه شعار خيمة(٨٠٦). وخارج نطاق النماذج البرونزية الموجودة فى متحفى ديار بكر والهرميتاج، فلا تعرف هياكل سفنكسية أخرى قد صنعت من المعدن.

يرى هيكل السفينكس فى العصر السلچوقى بكثرة على مختلف الخامات فى إيران اعتبارا من أواسط القرن ١٢م أى السادس الهجرى وبدايات القرن الثالث عشر فى كل من بلاد ما بين الرافدين وسوريا والأناضول. ولكن الهياكل السفينكسية التى تنتهى أطراف ذيولها وأجناحها

---

(804) انظر: Davids Samling, p 23, Kat. no. 56.

(805) لما كان جسد السفنكس الحجرى الذى يحمل رقم ٥٥٢ والذى أحضر من قونية لم يشغل، فإننا لذلك نعتقد بأن هذا الأثر قد صنع لكى يدفن فى أحد الجدران.

(806) Diyarbekirli, N. "Vestiges..", op. cit., p 59; İdem. Hun Sanatı, İstanbul, 1972, p 86, صورة 161.

برعوس التنينات[٨٠٧]. وكما سبق أن أوضحنا، فإن تكوينة التنين والسفينكس قد استخدمتا كرمز للشمس والقمر أى رمز "للضياء والظلمة". ونذكر بأننا قلنا من قبل إن هيكل السفينكس الذى تنتهى أطراف ذيله برأس تنين، موجود فى متحف مولانا فى قونية، وأننا أرجعناه إلى قونية وإلى الربع الثانى من القرن ١٣، وأنه يرمز إلى الشمس والقمر، وأنه كان يشاهد فوق المبخرة الكروية والمزخرفة بتكوينات حيوانية (انظر صورة ١٩٥ d وتخطيط ٦١).

إن السفينكس البرونزى الموجود فى متحف دياربكر يشبه النماذج الأناضولية الأخرى التى تستخدم الشخوص السفينكسية ذات الذيول التنينية (الزخارف البارزة المرمرية الموجودة فى متحف المدرسة ذات المنارة الرفيعة فى قونية) (انظر حاشية ٨٠٧) كما يشبه الكرة المصنوعة من النحاس الأصفر = الشبة والموجودة فى متحف مولانا فى قونية، ونعتقد أنه أثر يرجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر. ولهذا الهيكل أهمية خاصة لكونه واحدا من الهياكل السفينكسية النادرة التى تنتهى أطراف ذيولها برعوس تنين من ناحية، ولكنه النموذج المعدنى الثانى من ناحية أخرى.

* * * * *

وهكذا وكما رأينا، فإنه يوجد بين الآثار المعدنية السلجوقية

---

(807) انظر: Öney, G. "الهياكل التنينية فى الفن السلجوقى الأناضولي", op. cit., p. 187. bak: حاشية 54. وعن الأعمال السيراميكية الإيرانية والسورية المزخرفة بنفس الهيكل؛ انظر؛ حاشية ٥٥.

الأناضولية المصنوعة بالصهر والصب والمزخرفة بالنقوش البارزة، والموجودة فى المجموعات الخاصة والمتاحف التركية، هاونات ودراهم ومرايا ولوحات "أغلب الظن أنها زخارف عرش" وميداليات، ومطارق أبواب وشعار على هيئة هياكل حيوانية "أو زخرفة عرش". وهذه الأعمال تناسب أغراضا شتى (انظر صور من ١٩٧ - ٢٢٢). هذه النماذج، مع مطارق الأبواب واللوحات (انظر صور ١٦٧ - ١٧٦ b) والمرايا السلچوقية الأناضولية التى طبقت نفس تقنية الزخرفة والموجودة فى البلدان الأجنبية، تكون مجموعة ثرية سواء من ناحية الكم أو الكيف.

ومما يلفت النظر، أن على أغلب الآثار المعدنية السلچوقية المزخرفة بالرسوم البارزة والمصنوعة بالصب، والتى نعتقد أن القسم الأعظم منها يعود إلى جنوب شرق الأناضول استخدمت هياكل ترمز إلى الشمس والقمر مثل الأسد والغرفين والسفينكس والثور والتنين. ونذكر بأن التكوينات الزخرفية المكونة من هياكل الحيوانات التى ترمز إلى الشمس والقمر منفردة أو من اتحاد هذه الهياكل، والتى أرجعناها إلى القرن الثالث عشر وإلى ورش ومعامل قونية، تشاهد أيضا فوق الأعمال المزخرفة بتقنية التخريم والمصنوعة بطراز الطرق والتى ترجع إلى العصر نفسه والمنطقة نفسها. وأوضحنا كذلك، أنه لما كانت الهياكل التى ترمز إلى الشمس والقمر هى رمز كذلك للضياء والنور حسب موقعها - مثل تلك التى فوق القناديل - وحسب موقعها أيضا، قد استخدمت لأنها تحمل مفاهيم طلسمية أو تفاؤلية. ويمكن أن نخمن كذلك؛ أنها قد استخدمت كنوع من درأ الحسد، كما أن المرايا والهاون ومطرقة الباب واللوحة العرشية أو الشعار العرشى

والمزخرفة بالشمس والقمر قد استخدمت كذلك لأنها تحمل مفاهيم الحفظ والحماية. ومهما كانت الأهداف والمقاصد التي استخدمت من أجلها، فإننا على قناعة بأنها قد استخدمت على نطاق واسع في الأناضول في العصر السلچوقي، وأن الهياكل والتماثيل سواء كانت مصنوعة في ورش قونية أو في ورش جنوب الأناضول، وسواء كانت مزخرفة ومنقوشة بالتخريم أو بالنقش البارز المنفذ بالصب والتي تستخدم رموزا للشمس والقمر، قد نالت شهرة وإقبالا لدى صناع وأسطوات هذه المناطق.

جـ - الآثار المصنوعة بتقنية الصب والمزخرفة بتقنية الحفر:

من بين الآثار المعدنية التي يمكن إرجاعها إلى سلاچقة الأناضول، والمصنوعة بالصب، والتي زخرفت سطوحها بتقنية الحفر طبلتان من البرونز عثر عليهما في ديار بكر وهما معروضتان في متحف الآثار الإسلامية التركية في إستانبول. ومقيدتان تحت رقمي ٢٢٥١ و ٢٨٣٢ في سجلات جرد المتحف (صورة ٢٢٣)[٨٠٨]. يبلغ قطر الفوهة ٤٩سم، وارتفاعها ٦٥سم. فوق الحافة العليا لهاتين الطبلتين، صف من المسامير الغليظة التي يمكن أن يثبت بها الجلد المشدود على فوهة الطبلة، كما توجد

---

(808) انظر: Ağaoğlu, M. "Islamische Metallarbeiten aus İstanbuler Museen, "Belvedere, XI, (1932), p 14, abb. 27; Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, p 286; Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., ص. 168 - 169; Kühnel, E.Ogan, M. A., op. cit., p 43 - 44, Levha 29; Sourdel-Thomine, J. ve Spuler, B. op. cit., p 205, صورة 252.

مقابض يمكن ربط هـــذه الطبلة بغيرها منها (لما كانت ترى آثار طرق شاكوش داخل الطبل، فيعتقد أنها قد طرقت بعد الصب).

يلتف حول جسد الطبلات ثلاثة أشرطة مزخرفة بتقنية الحفر. لف داخل الشريط العلوى العريض بشكل تلقائي، وغطى وسطه بأفرع ملتوية ثنائية الأوراق وخماسية الشرائح والألسنة، وفوق هذه الأغصان الملتوية، توجد كتابة كوفية تذكارية ذات إطارين. وقد أوضح كل من كوهنل "Kühnel" وأوغان "Ogan" أن هذه الكتابة عبارة عن عبارات خيرية، على الأقسام الوسطى تتكون عقد كبيرة، الحروف المزدوجة منتهية برءوس بشرية متوجة، أما الحروف المفردة فقد انتهت برءوس تنينية. حجم رأس التنين، والأنف المنتهى باتساع كبير، والعيون التى على هيئة لوزات، والحواجب الممتدة التى تخرج من طرفى العين حتى تصل إلى أسفل الأذن، تظهر تشابها كبيرا يصل إلى حد التطابق مع رءوس التنينات الموجودة على مطارق جامع جزرة الكبير وخاصة شكل الأنف والعين والحواجب.

وأسفل الكتابة الكوفية ذات الرءوس البشرية والثعبانية يوجد شريط ضيق مزخرف بعناصر نباتية مشابهة تماما للأغصان الملتوية الموجودة فى الشريط الأعلى، وأسفل هذا الشريط أيضا يلتف شريط مضفر تتدلى من أطرافه الحادة أوارق نخيلية محورة.

وقد أوضحنا سابقا أن الخطوط المنتهية برءوس بشرية والتى ترى فى زخارف الأعمال المعتدنية فقط فى الفن الإســـلامي، ظهرت لأول مرة فى خراسان فى النصف الثانى من القرن ١٢، ثم اســـتخدمت فيما بعـــد اعتبارا من بدايات القرن ١٣ فوق الأعمال المعدنية المصنوعة فى المناطق الغربية من العالم السلجوقي.



صــــورة ٢٢٣

إن الخطوط ذات الرءوس البشرية والثعبانية التى تزين الطبلات البرونزية التى عثر عليها فى ديار بكر، تظهر بعض التشابه مع الخطوط ذات الرءوس البشرية الموجودة فوق الآثار الخراسانية التى ترجع إلى بدايات القرن الثالث عشر. ومع هذا فليس هناك شبيه كامل لذلك النوع من الخط الكوفى التذكارى المتشكل من عقد كبيرة قبل أن تنتهى حروفه القائمة برءوس بشرية وتنينية. ولهذا السبب، فإن الطبلات البرونزية التى زخرفت بنوع خاص بها من الخط الكوفي، لو وضعنا أمام ناظرينا أنها قد وجدت فى ديار بكر، فإنها تعتبر نتاجا ومالا خاصا بورش ومعامل هذه المدينة. وفى اعتقادى أن التشابه الموجود بين ثعابين الكتابة وثعابين مقابض جامع جزرة الكبير من العوامل التى تقوى الاعتقاد القائل بأن هذه الطبلة قد صنعت فى جنوب شرق الأناضول.

وهناك كتابة كوفية أخرى تتشابه إلى حد ما مع الخط الموجود فوق هذه الطبلة، نطالعه فوق إبريق (انظر حاشية ٥١٦) مرتبط بمدرسة خراسان ومؤرخ ببدايات القرن ١٣. فالحروف العمودية القائمة فى الكتابة الكوفية المضفرة ذات الرءوس البشرية التى تحيط بجسد هذا الإبريق، الموجود فى المتحف البريطاني، مثل الحروف العمودية القائمة على الطبلة؛ مكونة من ثنائيات (انظر تخطيط ٣٦ رقم ١٢).

والكتابة الثانية ذات الرءوس البشرية، والتى تتشابه من ناحية أخرى مع الكتابة الكوفية الموجودة فوق الطبلات، موجودة فوق طاس ذى قوائم ينسب للمدرسة الخراسانية، ويرجع إلى بدايات القرن الثالث عشر ويوجد فى بيناكوتيك "Pinakotek" فى نابولى (انظر تخطيط ٣٥ وحاشية ٤٨٠). إن

الكتابة الموجودة فوق الطاس ليست كوفية، ومع أنها قد كتبت بالنسخ فإن التيجان التى فوق الرءوس البشرية تشبه جدا التيجان التى تشاهد فوق رءوس الحروف ذات الرءوس البشرية فى الخطوط التى تزين الطبلات.

وهناك كتابة ثالثة أيضا تتشابه مع كتابة الطبل البرونزية، ونطالعها فوق مقلمة من أعمال خراسان مؤرخة بعام ١٢١٠م = ٦٠٧هـ وموجودة فى معرض الفرير للفنون فى واشنطن (انظر تخطيط ٣٤ وحاشية ٥٦٥) فكتابة المقلمة قد خطت بخط النسخ مثل كتابة الطاس ذى القوائم الموجود فى نابولي؛ ولكن الحروف ذات الرءوس الثعبانية المستخدمة فى هذه الكتابة قريبة جدا من الحروف ذات الرءوس الثعبانية الموجودة فوق الطبلة.

وكما هو واضح؛ فإن الكتابة الكوفية التى تزين الطبلة البرونزية بالرءوس البشرية والثعبانية، رغم أنها نوع من الكتابة أو الخط الذى لا مثيل له، فإنها قريبة الأعمال التى ترجع إلى بدايات القرن الثالث عشر من بعض الوجوه، ولو وضعنا هذا التشابه أمام أعيننا فإن الطبلة البرونزية التى نعتقد أنها قد صنعت فى ديار بكر، يمكن تأريخها ببدايات القرن الثالث عشر، وعصر الملك الأرتوقى ناصر الدين محمود (١٢٠٠- ١٢٢٢م = ٥٩٧ – ٦١٩هـ). ويمكن أن نخمن أن الطبلة البرونزية الكبيرة والتى على طراز الطبلة الموجودة فى متحف الآثار الإسلامية التركية كانت تستخدم فى فرقة الموسيقى العسكرية فنحن نرى طبلتان كبيرتان تشبهان الطبلة الأرتوقية من

ناحية القالب فى مشـــهد [٨٠٩] (حملة الرايات الذين يبشرون بمقـدم العيـد أو بانتصار) فى المنياتورية فى مخطوطة Sehefer-Harirî = سهفر حريرى المكتوبة فى بغداد عام ١٢٣٧م = ٦٥٣هـ.

* * * * *

د- الآثار المصنوعة بتقنية الطرق والمزخرفة بتقنية النقش البارز = الريبوزيه "Repousse"

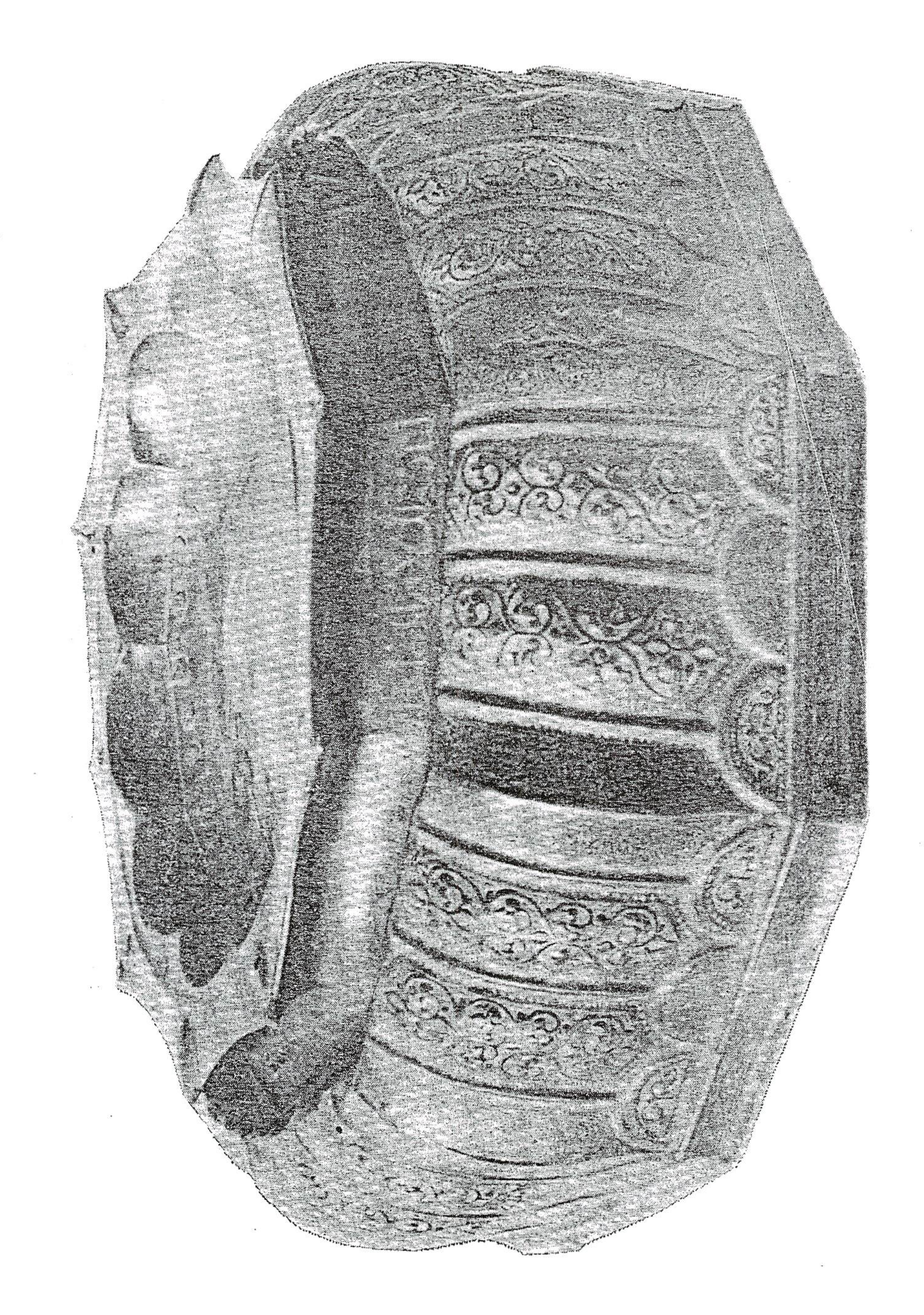
من بين الآثار المعدنية السلجوقية التى يمكننا إرجاعها إلى الأناضول، أثر صنع بتقنية الطرق، وزخرف بتقنية الريبوزيه. فوق هذا النموذج الذى نعتقد أنه ربما يكون قاعدة شمعدان؛ وإلى جانب تقنية الريبوزيه المستخدمة كتقنية رئيسة فى الزخرفة طبقت تقنية الحفر أيضا؛ إن قاعدة الشمعدان المقيد برقم ١١٨٥٢ فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة (صورة ٢٢٤ a-b) قد نقلت فى عام ١٩٤٠م = ١٣٥٩هـ من متحف طوقات إلى أنقرة. وقد تحطم القسم العلوى من الشمعدان الذى تم تشكيله بالطرق على لوح رقيق وقد سمرت قطعة دائرية كلحام فوق الجزء المكسور. يبلغ قطر القاعدة ٤٥,٥سم وارتفاعها ١٦,٥سم. وقد قسم البدن إلى عشرة أضلاع رقيقة ومتساوية تتجه من أعلى إلى أسفل. كما قسم الكتف والكوة إلى عشر

---

[809] عن الصور المنياتورية "حملة البيارق" التى تأخذ مكانها فى المخطوطة (رقم ٥٨٤٧ عربي) الموجودة فى المكتبة القومية فى باريس؛ انظر: Ettinghausen, R. Arabische Malerei, p118.

شرائح. وما بقى بين الشرائح من أطراف مدببة قد استقرت فوقها نقوش بارزة على شكل لوزات تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه.

وقد انفصلت كل زاوية من الزوايا والأركان العشرة للشمعدان، واتجهت إلى الأجزاء القائمة مرة أخرى بثلاثة أضلاع رفيعة تتجه من أعلى إلى أسفل. (صورة ٢٢٤ b). ومن بين الديوانيات المحاطة بصفوف من الخرز، زخرفت الاثنتان اللتان تقعان فى الوسط بأغصان نخيلية = "سعف" تم تنفيذها بتقنية الريبوزيه، أما الأقسام الواقعة بجوارها قد صنعت بشكل تلقائى وتم التنفيذ بأسلوب الحفر. وزخرفت من الوسط بغصنين مجدولين بكل منهما خمس أوراق ذات شرائح. وأرضية الأجزاء المشغولة بأسلوب الريبوزيه ملئت بأسلوب التنقيط المتضاد مع عناصر زخرفية بارزة. وعلى الأقسام السفلية لكل من الزوايا والأركان العشرة التى انفصلت إلى قوائمها، توجد ديوانيات على هيئة نصف دائرة، وفى كل منها ثلاثة أنصاف دائرة. وداخل الديوانيات التى تقع وسط كل من هذه الديوانات المحاطة بصفوف الخرز صفان مزخرفان بالأغصان المجدولة بشكل تلقائى ونفذا بأسلوب الحفر، أما داخل الديوانيتين الموجودتين على الجوانب فقد زخرف بأغصان سعفية بارزة نفذت بتقنية الريبوزيه. وأسفل الديوانيات التى على شاكلة نصف دائرة يلتف شريط من الضفيرة الرفيعة.



صـــورة ٢٢٤ a



صـــــورة ٢٢٤ b

إن بدن الشمعدان يدخل إلى الداخل فى الموضع القريب من الكتف، ثم يتصل بالكتف ذى عشرة الشرائح متسعا مرة أخرى. وفى المكان الذى اتجه فيه البدن إلى الداخل يوجد شريط كتابى نسخى على القسم الباقى تحت مقدمة الكتف. وهذه الكتابة لا تقدم أى معلومات عن مكان أو تاريخ صنع هذا الأثر. ولكن هناك عبارات دعاء لصاحب الشمعدان. وقد قسمت الكتابة إلى عشرة أقسام؛ وتم قراءتها على النحو التالي:

١- العز الدائم والإقبال الشامل.

٢- والـــ...... عافية العز....

٣- العاشر الكراوه الصاعده

٤- الـــ...... العالى الجد

٥- والدولة التقية العامرة

٦- الغالب الرفعة الكاملة

٧- والأمر النافذ الدولة

٨- النجيب الامر العلم الـــ

٩- عامل السلامة القاهر الـــ

١٠- الدولة النجيب السلامة الدولة)[٨١٠].

وفوق الأقسام الباقية فيما بين البروزات التى فى حجم اللوزة والتى تزخرف زاوية كتف الشمعدان، تحتل كتابة كتبت هذه المرة بالخط الكوفي، وقد استقرت داخل الخرطوشات الطويلة الرفيعة. واستقرت بين الكتابة تكوينات زخرفية مكونة من حيوانين يطارد أحدهما الآخر. ولما كانت حافة كتف التحفة قد تهرأت، فلم يمكن حل شفرة الكتابة. وكل ما أمكن قراءته هو كلمة "السلامة" فقط. كما أمكن بصعوبة جمة تمييز هياكل الحيوانين؛ التى اتخذت مكانها بين الكتابة الكوفية؛ وغالبا ما يكون الحيوانان: غزال/ ثعلب، كلب صيد/ أرنب، كلب سلوقى/ أرنب، أسد/ ثور، أسد غزال.

---

(810) أدين بواجب الشكر للدكتور م. روجرس الذى تلطف بقراءة هذه الكتابة.

- إن قاعدة الشمعدان ذى الزوايا العشر الموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة؛ ليس لها شبيه سواء من ناحية القالب أو من ناحية الزخرفة فهى قطعة فريدة (ünik)، ومع أنه لم يمكن التوصل إلى أى معلومات تتعلق بتاريخ ومكان صنع هذا الأثر من الكتابة التى تعلوه، فإن إحدى الموتيفات المستخدمة فى زخرفة هذه التحفة، يمكن أن تساعد الباحث إلى حد ما فى تأريخ وتحديد منطقة الصنع. فالأغصان المجدولة المزدوجة والتى يوجد فى كل غصن منها خمس أوراق ذات شرائح، والملتفة بشكل تلقائي، والتى تم الحصول عليها بتقنية الحفر فوق البدن، إذا استندنا على خصائص الكتابة والخط لأمكن إرجاعها إلى بدايات القرن الثالث عشر. ولو اعتمدنا أيضا على أشكال رأس الهياكل الثعبانية، لقلنا إنها تشبه إلى حد التطابق مع الأغصان المجدولة (انظر صورة ٢٢٣) والتى نفذت أيضا بتقنية الحفر والمستخدمة فوق الطبلة البرونزية التى أرجعناها إلى المنطقة الأرتوقية. فعلى كل من الأثرين ترى الفلزات التى شغلت بتقنية الحفر وقد ارتبطت ببعضها البعض محدثة حروف S الكبيرة مكونة حلزونات منتظمة. وفى وسط الفلزات التى فوق كل من الطبلات أو قاعدة الشمعدان فإن الأوراق ذات الشرائح الخمس والممتدة بشكل حلزونى تشبه بعضها للحد الذى يجعل الباحث يفكر فى كونها قد خرجت من تحت يدى صانع واحد. ولو وضعنا هذا التشابه أمام أعيننا؛ فإن قاعدة الشمعدان الموجودة فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، هى أيضا مثل الطبلات البرونزية؛ يمكن إرجاعها إلى ديار بكر وإلى القرن الثالث عشر.

لقد أوضحنا سابقا، أن أعداد الآثار المزخرفة بالرسوم البارزة والتى تم تنفيذها بتقنية الريپوزيه على كل سطوحها الكبيرة ليست كثيرة فى فن المعادن الإسلامية، وأن النقوش البارزة الريپوزيه التى تغطى السطوح الكبيرة، قد استخدمت لأول مرة فى خراسان فى العصر السلچوقى فى نهايات القرن ١٢ وبدايات القرن الثالث عشر، وأنها طبقت على مجموعة الأباريق والشمعدانات (انظر صور ١٠٦ - ١١٢). ونذكر بأن القنديل الذى صنع فى قونية عام ١٢٨٠/ ١٢٨١م = ٦٧٩/ ٦٨٠هـ على يد صانع نصيبينى هو أيضا (انظر صورة ١٩٤) أثر قد زخرف بكل من تقنية التخريم وتقنية الريپوزيه أيضا. ومن بين القناديل السلچوقية الموجودة والمزخرفة بتقنية الريپوزيه فإن القنديل الذى صنع فى الأناضول والمؤرخ فى ١٠/١٢/١٢٨١، هو الوحيد الذى يمكن ربطه بتراث الفن المعدنى الخراسانى سواء من ناحية الزخرفة بالريپوزيه أو لكونه قد استخدم أكثر من تقنية زخرفية.

إن قاعدة الشمعدان رقم ١١٨٥٢ فى سجلات المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة أيضا، قد زخرفت بتقنيتين زخرفيتين، وانتشرت على كل بدنه الرسومات البارزة، ولذلك فهو يعد من هذه الناحية استمرارا للعنعنات الموروثة فى الفن الخراساني. هذا الأثر الذى نخمن أنه قد صنع فى المنطقة الأرتوقية فى بدايات القرن الثالث عشر، إلى جانب قنديل قونية المؤرخ فى عام ١٢٨٠/ ١٢٨١، يعتبر النموذج الثانى المزخرف بأسلوب الريپوزيه والذى يرجع إلى عصر سلاچقة الأناضول أحد هذين الأثرين الذين يظهران نضجا باهرا من ناحية الصنعة؛ فسواء صنعا فى منطقة أرتوقية فى النصف الأول من القرن ١٣ أو فى منطقة قونية فى النصف الثانى من القرن نفسه، فإننا على قناعة أنهما قد وجدا فى ورش للفن المعدنى الذى تطور بناء على عمل وسعى مستمر على تقنية الريپوزيه.

ويتضح أنه فى بدايات القرن الثالث عشر كانت الفنون المَعْدَنيَّة على مستوى متقدم جداً، وخاصة فى منطقة أرتوقية، فهذه المنطقة بعد أن احتلها الأيوبيون عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ شهدت نزوح عدد كبير من صناع فن المعادن المهرة إلى مناطق أخرى، ونعتقد أن وُجْهَتَهم فى تلك الفترة كانت إلى قونية التى كانت مركز الأناضول خلال ذلك العصر. ففى الوقت الذى تعرضت فيه منطقة جنوب شرق الأناضول للاحتلال المغولى سنة ١٢٥٩م، نزح منها الصناع إلى قونيه. وإن وجود توقيع صانع نُصَيْبِينِى فوق قنديل قونية المَصْنُوع عام ١٢٨٠/ ١٢٨١، والذى يحمل الخصائص والسمات الخاصة بمنطقة أرتوقية الموجودة فوق بعضٍ من الآثار التى أرجعناها إلى قونية لمما يؤيد زعمنا هذا.

هـ - الآثار المَصْنُوعَة بتقْنِيَة الصَّب أو الطَّرْق والمُزَخْرَفَة بتقْنِيَة النَّقْشِ أى التكفيت

إن إحدى التُّحَف التى يُمْكن أن نُرجعها إلى الأناضول من بين الآثار المعدنية السلجوقية المُزَخْرَفة بتِقْنِيَة النقش، هى مرآة ذات مقبض قد تم صبَّها من الصُّلْب وهى معروضة فى متحف "سراى طوپ قاپى" فى إستانبول. (صورة ٢٢٥ a-b)[٨١١]. يبلغ قطر الجزء الدائرى من هذه المرآة المُقَيَّدة تحت رقم ٢/١٧٩٢ فى سجلات الجرد، ٢١سم، وطولها مع المقبض معاً ٤١,٥سم. هذه المرآة، هى النموذج الوحيد المصنوع من الصُّلْب من بين آثار

---

[811] انظر: Aslanapa, O. Turkish Art and Architecture, p 288, fig. 222; Ettinghausen, R. "The Islamic Period", op. cit., p 166 - 167, صورة 165; Grube, E. J. op. cit., p 97, fig. 48; Rice, D. S. "A Seljuk Mirror", op. cit., p 290, fig. 5 - 7; Sceratto, U. op. cit., p 75.

العصر السلچوقى المعدنية والتى بقيت إلى يومنا الحاضر. شُغِل سطح هذه المرآة بشخوص تم تنفيذها بالنقش الغائر بالإضافة إلى تَكْفِيت هذه النقوش بالذهب. إن التَرْصِيع الذَّهَبِى المنفذ على هيئة خطوط رفيعة طرق بالشاكوش فوق الثُلْمَات الدقيقة التى انفتحت على الجانبين.

وفى وسط المرآة الصُلْبِيَّة، تظهر ميدالية كبيرة قُطرها ١٤,٥سم، وحول هذه الميدالية المزخرفة بتكوينة زخرفية عبارة عن (فارس صيَّاد يصطاد بطائر الباز) يلتف شريط مكوَّن من هياكل حَيَوانِيَّة تُطارد بعضها. إن الفارس الصيَّاد (صورة ٢٢٥ b) يبدو وقد أمسك بيده اليمنى اللجام الذهبى للجواد، وعلى يده اليسرى – التى ارتدى قفازاً عليها – يقف طائر الصَّيد = الباز". ولما كانت قد رُسِمَت هالة حول رأس الفارس، فهذا يدل على أنه شخصية مهمة. إن الصياد صاحب الوجه المستدير كالبدر، والعينين اللتين تأخذان شكل اللوز، والشَّعْر الطويل والذى يبدو بدون لِحْيَة، يجسد شَخْصِيَّة أمير سلچوقى نَمَطِى سواء بملابسه أو سمة وجهه. أما ذيل الجواد الرافع لقدمه اليمنى فمعقود مثل جياد أواسط آسيا، وعلى حافة غطاء السَّرْج الذى يجلس عليه الصيَّاد الفارس نُشاهد كتابة أمنيات طيبة تم كتابتها بخط النسخ.

وقد أوضحنا فى القسم الذى عرَّفنا فيه بالمرايا السلچوقية (انظر صورة ٨٩ حاشية ٤٨٨) المزخرفة بتكوينة "صيد الفارس" والموجودة فى البلدان الأجنبية، أن المرايا التى استخدمت هذا الموضوع قد اسْتَوْحَته من مرايا القراخانيين[*83] التى تعود إلى القرون العاشر والحادى عشر، والثانى عشر أى الرابع والخامس والسادس الهجرية (انظر صور ٨٧ – ٨٨ وحاشية ٤٨٢ – ٤٨٥). وأَوْضَحْنا كذلك أن مشاهد "الصَّيْد بطائر الشاهِين" أو "بالفَهْد

المُدَرَّب" ذات أُصول ترجع إلى أواسط آسيا (انظر حاشية ٤٨٣ - ٤٨٦). وكما أشرنا سابقاً، أيضـــاً، فإن هيكل الصيَّاد الذى يصطاد بطائر الباز، وقد رُسِم فوق حصان معقود الذيل، قد شوهدت لأول مرة فى الفنون الإسلامية فى زَخْرَفَة طبق سِيراميكى يَرْجع إلى نِيسابور وإلى القرن العاشر (انظر حاشية ٣٢١). ونذكر بأن هناك تكوينة مشابهة تعتلى سطح ميدالية ذَهَبِيَّة ترجع إلى نهايات القرن العاشر وموجودة فى معرض الفرير للفنون (انظر صورة ٤٠ b) وهكذا شيئا فشيئا وَجَدت تكوينة (الصَّيْد بطائر الباز) رواجاً، وكما راجت فوق الآثار المعدنية فى العصر السلچوقي، فإنها قد اسْتُخْدِمَت كثيراً أيضاً فى زخرفة سيراميكيات إيران - خاصة كشان والرى - والتى تُسْتَخْدم فى تقنياتها المينه minai واللوستر "Lüstr". ولقد قام غ. اوناى بتأريخ كل قطع السيراميك السلچوقية الإيرانية المُزْدَانَة بمشاهد صيد الفارس ببدايات القرن الثالث عشر[٨١٢].

---

[812] عن السيراميك السلچوقى الإيرانى المؤرخ ببدايات القرن ١٣ والتى استخدمت تكوينة "الصيد بطائر الباز" انظر: Öney, G. "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", op. cit., صور 1-3, 5, 7-9, 12-14.



صـــورة ٢٢٥ b



صــــورة ٢٢٥ b

إن أقرب شبيه لهيكل الصياد - الفارس الذى يصطاد بطائر الباز والذى يأخذ مكانه فوق المرآة الصلبية، نواجهها فوق فخاريه(٨١٣) من المينا تعود إلى قصر قونية، ومعروضة فى متحف الآثار الإسلامية التركية.

وإذا كانت ترميمات الزخارف الجصية البارزة على قصر قونية قد أرجعت إلى عهد علاء الدين كيقوباد الأول (١٢٢٠ - ١٢٣٧م = ٦١٧ - ٦٣٥هـ)، فلابد وأن نقبل بأن سيراميكيات هذا البناء المنفذة بتقنية المينا ترجع إلى عهد قليچ آرسلان الثانى (١١٥٦ - ١١٩٣م = ٥٥١ - ٥٩٠هـ)(٨١٤). وفى اعتقادى أن سيراميكات قصر قونية المزخرفة بالمينا وعليها زخارف مشاهد الفارس الصياد، مثل السيراميكيات الإيرانية (انظر حاشية ٨١٢) تقوى وتدعم الاحتمال القائل بأنها تعود إلى بدايات القرن ١٣.

إننا نصادف أيضا هيكل الفارس - الصياد الذى يصطاد بطائر البازى فوق شواهد القبور السلچوقية الأناضولية فى القرن الثالث عشر. فيعتقد أن هذه التكوينات الزخرفية أن تتعلق برمز القبر فى معتقدات أواسط آسيا. فهذه التكوينات نفسها نشاهدها فوق الشواهد التى ترجع إلى القرنين ١٤، ١٥ فى الأناضول(٨١٥). وداخل مشهد الصيد القائم فى وسط المراية الصلبية،

---

(813) انظر: Yetkin, Ş. Anadoluda Türk Çini Sanatının Glişmesi, İstanbul, 1972, p 114, Levha III.

(814) انظر: İdem. "Türk Çini Sanatında bazı önemli örnekler ve teknikler", Sanat Tarihi Yıllığı, I, İstanbul, (1964 - 65), p 62; Öney, G. "Atlı Av Sahneleri", op. cit., p 132.

(815) عن شواهد القبور المزخرفة بمشاهد الصيد بطائر الباز والتى ترجع إلى الأناضول فى القرن ١٣؛ انظر: - Öney, G. "Atlı Av Sahneleri", op. cit., p 130 صور131, bak: İbid., p 131 - 132, ?????? 16 - 17. صور18 - 19.

يرى كلب سلوقى راكضا فوق الأرض، وقد ربط فى سرج الجواد من الطوق الذى فى رقبته، وهيكل الكلب المربوط فى هذا السرج، والذى يختلف عن الكلاب السلوقية التى تتابع وهى تجرى حرة دائما فى مشاهد الصيد التى تعلو الآثار السلچوقية، ليذكر بهياكل كلاب الصيد المربوطة من عنقها فوق النقوش الحجرية التى تظهر فى حفريات حران (انظر حاشية ٧٩٣). كما أن تكوينة الفارس القناص التى أخذت موضعها ويبدو فيها هيكل البازى حرا نشاهدها على النقوش الجصية على سراى قوباد آباد (حوالى ١٢٣٦) فى بيشهير[٨١٦]. وحول رأس الفارس فى الزخارف الجصية تعلو هالة كتلك التى حول الفارس الموجود فوق زخارف المرآة.

وفوق الركن العلوى لمشهد الصيد على المراية الصلبية نرى بطة برية طائرة، وتحت القدمين الأماميين للجواد تماما نرى هيكل تنين ضخم يتكون جسده من وصلة كبيرة، وفى الطرف الخلفى نشاهد ثعلبا يركض هاربا. ومن بين هذه الحيوانات التى يتضح أنها تصور الصيد وتمثله، نجد تمثال تنين ضخم رسم وجها لوجه مع الفارس وهذا يجعلنا نفكر فى أنها خليط من مشهد "قتل القديس جورج للتنين" الموجودة فى الإيكنوغرافيا المسيحية وهذا المشهد "الصيد بطائر البازى" تكوينة أصلية لأواسط آسيا. فتكوينة "الفارس القناص الذى يصارع التنين" تشاهد على فنون أواسط آسيا، ومثال ذلك أنها تشاهد على الزخارف الجدارية فى پنجكنت (فى القرنين ٧، ٨). ولكن مشهد "الفارس القناص مع التنين" التى تأخذ موضعها فى زخرفة الآثار التى تنتمى إلى المناطق الشرقية للعالم الإسلامي، من الممكن التفكير

---

(816) انظر: Otto-Dorn, K. "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", op. cit., p 477, abb. 31.

فى أنها مستوحاة ومرتبطة بمنقبة [٨١٧]. "قتل رستم للعملاق" [84*] التى تحكى فى "شاهنامة الفردوسى" التى تعتبر ملحمة شـــرقية. أما تكوينة "الفارس القناص والتنين" الموجودة فوق المرآة المصنوعة من الصلب، فنظن أنها قد رسمت مستوحاة من خرافة "قتل القديس جورج للتنين" التى تشاهد بكثرة فى زخارف الآثار البيزنطية فى الأناضول أكثر من كونها مشهدا مأخوذ من الشاهنامة. فإن مشهد "قتل القديس جورج للتنين" نشاهده فى اللوحات الجدارية للكنائس البيزنطية المؤرخة فيما بين القرن التاسع إلى الثالث عشر، وخاصة فى منطقة قاپادوقيا (Kapadokya)[٨١٨]. إن استخدام موضوع مأخوذ عن الإيكنوغرافية المسيحية متحدة مع مشهد "الصيد بطائر البازى" كتكوينة ذات جذور أواسط آسيوية كتكوينة خاصة tipik للآثار المعدنية لسلاچقة الأناضول. ونذكر بأن الطاس المزخرف بالمينا والذى صنع باسم ركن الدين داود الملك الأرتوقى على حصن كيفا (انظر صورة ١٦٦) وكذا المرآة البرونزية التى تحمل اسم نور الدين آرتوق شاه من أرتوقى خربوط (انظر صورة ٧١) فكلاهما قد استخدم فى زخرفتها مشاهد خليطة من الموتيڤات البيزنطية الأصلية والشرقية كذلك.

إن مشهد قتل القديس جورج للتنين يرى أيضا فوق أثر آخر يرجع إلى سلاچقة الأناضول فى زخرفة جصية بارزة على قصر يرجع إلى عام

---

[817] انظر: Rice, T. T. op. cit., p 106 - 107, صورة 89.

[818] عن مشهد قتل "القديس جورج للتنين" والذى يشاهد على جدران الكنائس البيزنطية فى قاپادوقية؛ انظر: Thierry, N. Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dağı, Paris 1963, Pl. 93 A, Belisırma St. George (kırk dam altı) kilisesinde (1283 - 95); İdem. "Les Églises Rupestres", Arts de Cappadoce, Genève, 1971, صورة 99, Göreme, 18 no. lu kiliseden (11 inci yüzyıl).

(١٢٢٠ – ١٢٣٧م = ٦١٧ – ٦٣٥هـ) على عهد علاء الدين كيقوباد[٨١٩]. على هذا النقش البارز الموجود بمتحف الآثار التركية الإسلامية فى إستانبول، يظهر هيكل قناصين تحيط برأسيهما هالة، وصورا وهما فوق جوادين قد عقــد ذيليهما. وأحد القناصين يقتل أسدا بسيفه، بينما القناص الآخر يقتل التنين الذى يزحف عند قدمى الجواد بمزراقه. إن هيئة ذيلى الحصانين المعقودين فى هذا المشهد لتشبه إلى حد بعيد ذيل الجواد الموجود فوق المرآة الصلبية.

وحول الميدالية المزدانة بمشهد فارس قناص على المرآة الصلبية؛ يلتف شريط مكون من هياكل حيوانية تطارد بعضها. هذه الهياكل، بصفة عامة كانت تجرى نحو اتجاه واحد، والفارق هنا على هذه المرآة الصلبية أن الحيوانات تبدأ من النقطة التى تعلق منها المرآة وتتقدم فى اتجاهين مختلفين. إن صفوف الحيوانات التى تتقدم فى اتجاهات مختلفة ترى أيضا فوق زخارف مرآة أخرى (انظر صورة ٨٩) قد ازدانت بمشهد "الصيد بطائر البازى"، وتعود إلى خراسان أو "ما وراء النهر" فى القرن الثالث عشر.

على القسم العلوى للشريط الملتف حول حافة المرآة الصلبية، يوجد فى الوسط تنينان استقرا بشكل متقاطع، يتكون جسدهما من قطعة موصولة كبيرة، وتنتهى أطراف الأجنحة والأنف والرقبة بحلزونيات. هذان التنينان اللذان يحاولان قضم أجنحتيهما؛ يتشابهان تشابها كبيرا مع التنينات الموجودة على مطارق باب جامع جزرة الكبير. سواء من ناحية أوضاعها أو أشكال رءوسها أو أجسادها المكونة من عقدة واحدة (انظر صورة ٢٢٠). فشكل الرأس لدى التنينات الموجودة فوق المرآة، وخاصة فيما يتصل بالأنف وانتهائه بحلزونة ضخمة، قريب جدا من الهياكل التنينية المستخدمة فى الكتابة التى تعلو سطح الطبلات البرونزية التى تم إرجاعها إلى بدايات القرن الثالث عشر.

---

(819) انظر: Sarre, F. Konya Köşkü, p 59, Levha 11.

تتكون تكوينة الحيوانات التى تتقدم فى اتجاهين مختلفين نحو تكوينة التنينين الموجودة أعلى مبتدئه من النقطة التى تتوحد فيها المرآة مع المقبض، تتكون من هياكل غرفين ودب قنطورس = سنتور[85*] وجيلان. إن هياكل الحيوانات هذه التى تتحرك من نقطة بداية واحدة وتتجه نحو التكوينة الزخرفية الرئيسة التى فى الوسط وتتقدم فى اتجاهين مختلفين، ترى أيضا على شريط[٨١٩] يلف حافة كمر شباك حجرى (نهاية القرن ١٢ - بداية القرن ١٣) على هيئة نصف دائرة وقد عثر عليه فى قوباچى "Kubaçi" بداغستان. إن هياكل الحيوانات التى تحتل مواضعها فوق الزخارف البارزة فى قوباچى، تقترب إلى حد كبير مع الهياكل الحيوانية التى تزين حافة المرآة الصلبية سواء من ناحية التكوينة نفسها أو من ناحية الأساليب المستخدمة فيها. وعلى الزخارف الحجرية كما هو الحال على المرآة الصلبية فإننا نرى أن الحيوانات الحقيقية قد اتخذت مكانها جنبا إلى جنب مع الحيوانات الخرافية.

إن التنين الأقرب إلى المقبض من الحيوانات التى تلتف حول إطار المراية الصلبية، هى هياكل غرفينية منتهية أطراف ذيلها برأس تنين. ومع أن هيكل الغرفين يرى فوق عدة آثار معدنية لسلاجقة الأناضول (انظر صور ١٦٣/ ١٦٦/ ١٦٧/ ٢١٩) وفوق فخارية نجمية معروضة فى متحف مدرسة قاراتاى فى قونية (انظر حاشية ٧٩٧) فإنه يصادف بشكل أندر من هيكل "الغرفين المنتهى طرف ذيله بتنين). هذا الهيكل أيضا، من الممكن أن نخمن

---

[819] عن كمر النافذة التى تعود إلى قوباچى والموجود فى معرض الفرير؛ انظر:
Atıl, E. Persian Exhibition, Kat. no. 82.

أنه التكوينة الزخرفية التى اتحد فيها هيكل واحد كرمز الشمس والقمر معا، مثل تكوينة "السفينكس الذى تنتهى أطراف ذيله بالتنين" والتى تشاهد فوق الآثار المعدنية لسلاجقة الأناضول فى القرن ١٣ (انظر رسوم ١٩٥ d، ٢٢٢ a-b) و "الأسد الذى تنتهى أطراف ذيله بتنينات" (انظر صورة ١٩٥ h و ١٩٦ b). إن أجنحة الغرفينات الموجودة على المرايا الصلبية قد انفصلت عن الشرائح المنتهية أطرافها بحلزونيات. أما ما يشبه هذه الأجنحة إلى حد كبير، ولكن بسبب فقدان جزء الرأس، لا نستطيع أن نخمن ما إذا كان أسدا مجنحا، أو غرفينا، أو سفنكسا فنصادفها أمامنا على نقوش جصية ترجع إلى قصر علاء الدين كيقوباد فى قونية لحيوان آخر ذى أربع قوائم[٨٢٠].

نرى أمام هياكل الغرافين الموجودة فوق المرآة الصلبية، هيكلا لدب قد اتخذ مكانه أمام كل غرفين. إن هيكل الدب الذى يستخدم على نطاق ضيق جدا بالقياس إلى الحيوانات الأخرى فى زخرفة الفنون المعدنية فى العصر السلچوقي، نراه أيضا فوق إحدى السيراميكيات فى سراى قوباد آباد (حوالى ١٢٣٦م = ٦٣٤هـ)[٨٢١].

كما تم تصوير قنطورس ينتهى ذيله برأس تنين أمام كل هيكل من هياكل الدببة، وقد أمسك القنطورس فى يده قوسا وسهما. والقسم العلوى

---

[820] عن هذه الزخارف الجصية البارزة الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية، انظر:

Sarre, F. Konya Köşkü, p 60, Levha 12.

[821] انظر: Otto-Dorn, K. - Önder, M. “Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oct. 1965)”, Archäologischer Anzeiger, Heft 2, Berlin, (1966), p 178, صورة 12.

للقنطورس اعتبارا من الخصر إلى أعلى جاء على هيئة إنسان ومن الخصر إلى أسفل لعلى هيئة مخلوق أسطورى حصان. ولكن جسد القنطورس الموجود فوق المراية الصلبية لا يشبه الفرس، بل يشبه جسد الغرافين نفسها الموجودة فوق الأثر نفسه، أى يشبه جسد أسد. وأجنحة القنطورس أيضا مثلها كمثل أجنحة الغرافين وزوج التنين تنقسم إلى شرائح وتنتهى أطرافها بحلزونيات. وكما سبق القول، فإن هيكل القنطورس المستعد لإطلاق السهم، يعتبر رمزا ويمثل برج القوس ''Sagittarius''. إن هذا الهيكل كثيرا ما يصادفنا فوق الآثار المعدنية السلچوقية المزخرفة برموز البروج، وبصفة عامة، على الهيئة التى تشاهد على المرآة الصلبية، فقد تم تصويره مع كوكب الجوزهار ''Cevzehar'' كوكب ''Pseuds'' الجوال الذى يقع تحت تأثير التنين. إن برج القوس وكوكب الجوزهار "يعنى هيكل القنطورس والتنين" يرى القنطورس وهو يصوب سهمه نحو ذيله الذى على شكل تنين وقد اتجه نصفه العلوى إلى الخلف. أما هيكل القنطورس الموجود فوق المرآة الصلبية فهو يصوب سهمه نحو الجيلان الذى يجرى أمامه. إن هيكل القنطورس (انظر تخطيط ٤٣ الصف الثانى e) المصور مع رموز البروج الأخرى دائما على زخارف الآثار المعدنية الخراسانية المؤرخة بنهايات القرن ١٢ وبدايات القرن ١٣، يظهر أحيانا مع إشارات البروج فى المنطقة الأرتوقية (انظر مثالها صورة ١٧١، ١٧٢) على المرآة الأرتوقية التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن ١٣، وعلى النقوش الحجرية البارزة المؤرخة بالنصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى أى السادس الهجرى فوق

جسر جِزْرَة (٨٢٢)، وأحياناً تكون متكررة وبشكل مستقل كما هو الحال على النقود(٨٢٣). المَضْرُوبَة فى ماردين عام ١٢٠٢م = ٥٩٩هـ. ولما كانت الحيوانات التى تلتف حول حافة المرآة الصُلْبية ليست حيوانات بُرْجِيَّة، ولما كانت هذه الهياكل الحيوانية البُرْجِيَّة لا يبلغ عددها اثنى عشر حيواناً لتُمثل الأبراج الاثنى عشر، لهذا فإن هيكل القنطورس الذى يأخذ مكانه بين هياكل الحيوانات الجارية لا نظن أن استخدامه يُمثل رمزاً لبرج القوس فوق هذا الأثر؛ بل نُخمن أن استخدامه كان من أجل جلب الحظ لصاحبه للأسباب الطِّلْسَمِيَّة التى يحملها القنطورس كمَخْلُوق خُرَافى مثله كمثل التنين والغِرْفِين.

وأمام هياكل القنطورس، وبجوار تَكْوِينَة زوج التنين الموجود فى الوسط، نرى هيكلا لجِيْلانات قد أدارت وجوهها نحو التنينات أحدها له قرنين، والآخر بدون قرنين ونجد ما يشبه هذا الجيلان شبهاً كبيرا فوق الزخارف الجِصِّيَّة البارزة (٨٢٤) التى تعلو قصر قونية. فهيكل الجيلان الذى يُشاهد فوق الزخارف البارزة لقصر قونية يطارد كركدن "Ünikorn". هذا الكركدن المُجَنَّح والذى ينتهى طرف ذيله برأس تنين، قد صُوِّر كمخلوق خرافي. وكذلك فإن الجيلان الموجود فوق المرآة الصُلْبيَّة، مثله كمثل الذى

---

(822) Hartner, W. "The Pseudo Planetary Nodes...", op. cit., p 114 و 137.

(823) عن السكة التى ضربت عام ١٢٠٢م باسم ملك مردين (ناصر الدين آرتوق آرسلان) (١٢٠٠ – ١٢٣٩). انظر: Butak, B. op. cit., Kat. no. 41; Galib Edhem, İ. op. cit., Pl. III, no. 68; Lane-Poole, S. op. cit., Pl. IX, no. 429.

(824) انظر: Sarre, F. Konya Köşkü, Levha 17, alt sol.

فوق الزخارف البارزة فوق قصر قونية، يطاردها حيوان خرافى أيضا "القنطورس".

ونعتقد أن أن الحيوانات الحقيقية من بين الحيوانات التى تحيط بحواف مشاهد الصيد فوق المرآة الصلبية مثل الدب والجيلان استخدمت كيحوانات صيد، وأن المخلوقات الخرافية كالقنطورس والغرفين والتنين التى تطارد هذه الحيوانات، قد استخدمت كحيوانات طلسمية تجلب الحظ فى الصيد.

ولا يوجد بين المرايا السلچوقية؛ ما يشبه المرآة الصلبية الموجودة فى متحف "سراى طوپ قاپى" شبها تاما ولكن الهياكل الموجودة فوق هذه التحفة، تتشابه كلها إلى حد كبير مع الهياكل التى تشاهد فى زخارف الآثار التى صنعت من مختلف الخامات وترجع إلى سلاچقة الأناضول. ونصادف نماذجها كثيرا على عدة نماذج: فتكوينة الفارس القناص الذى يصطاد بطائر البازى، تشبه ما نراه فوق سيراميكة مزخرفة بالمينا ترجع إلى قصر قونية (انظر حاشية ٨١٣)؛ وتكوينة الفارس الذى يصارع التنين، نراها أيضا على زخارف جصية بارزة على قصر قونية أيضا (انظر حاشية ٨١٩). وتكوينة الفارس القناص المرسوم مع كلب الصيد السلوقي، نراها أيضا على زخارف جصية بارزة ترجع إلى سراى قوباد آباد فى بيشهير، (انظر حاشية ٨١٦)، وهيكل الكلب المربوط من رقبته، نراه أيضا على النقوش الحجرية التى استخرجت من حفريات حران (انظر حاشية ٧٩٣)؛ وتكوينة التنينين اللذين يعضان أجنحتيهما، نشاهدها على المطارق البرونزية للجامع الكبير فى جزرة، (انظر صورة ٢٢٠)، وهيكل الجيلان الذى يطارد من طرف حيوان

خرافي، نشاهدها فى زخارف جصية بارزة ترجع إلى قصر قونية (انظر حاشية ٨٢٥)؛ وهيكل القنطورس الذى ينتهى ذيله بتنين والمستعد لإطلاق سهمه، نرى شبها له على النقوش الحجرية على جسر جزرة، (انظر حاشية ٨٢٣)؛ وهيكل الدب على العملة الأرتوقية المضروبة فى عام ١٢٠٢م = ٥٩٩هـ فى ماردين (انظر حاشية ٨٢٤) وعلى المرايا الأرتوقية (انظر صور ١٧١، ١٧٢) نراه على فخارية تعود إلى سراى قوباد آباد؛ (انظر حاشية ٨٢٢)؛ وهيكل الغرفين الموجود على بلاطة سيراميكية ترجع إلى سراى قوباد آباد (انظر حاشية ٧٩٧)، نصادفه فوق توكة حزام فضية أرجعناها إلى "المنطقة الأرتوقية" بالأناضول (انظر صورة ١٦٣) نراها على طاس أرتوقى مزخرف بتقنية المينا (انظر صورة ١٦٧) وعلى ميدالية برونزية (انظر صورة ٢١٩).

إن هذه النماذج التى عددناها سابقا، والتى ترجع إلى عهد سلاجقة الأناضول، تشير إلى أن المرآة الصلبية الموجودة فى متحف سراى "طوپ قاپى" هى أثر راجع إلى الأناضول أيضا، وهذه المرآة مثل معظم الآثار السلچوقية الأناضولية المصنوعة بتقنية الصب، يمكن أن نخمن أنها صنعت فى قونية على يد صانع فى منطقة أرتوقية أو صانع يتبع جنوب شرق الأناضول وقد هاجر إلى قونية. ومما يؤيد هذا القول هو استخدام تقنية التكفيت فوق هذه المرآة الصلبية. وقد أوضحنا فى القسم الذى عرفنا فيه بالآثار المعدنية السلچوقية الأناضولية الموجـودة فى البلدان الأجنبية، أن عدد القطع الأناضولية المزخرفة بتقنية التكفيت تعتبر قليلة بالقياس إلى القطع التى ترجع إلى إيران وبلاد ما بين النهرين، وأن النموذج الوحيد الذى قطعنا

بأنه يرجع إلى الأناضول من بين الأعمال التى طبقت هذه التقنية، اسم فخر الدين قرة آرسلان (١٢٦١ – ١٢٩٣م = ٦٦٠ – ٦٩٣هـ) ابن الغازى ملك آرتوقية، هى طاس من النحاس الأصفر موجود فى مجموعة خاصة فى باريس (انظر صورة ١٧٧، حاشية ٧٣٢). وبالإضافة إلى هذا النموذج الذى يمكن إرجاعه إلى المنطقة الأرتوقية، نجد من بين الآثار التى ترجع إلى عهد السلاچقة وطبقت تقنية الترصيع، هناك مرآة مزخرفة بإشارات البروج الإثنى عشر وموجودة فى متحف ألبرت وفيكتوريا (انظر حاشية ٤٩٢) وكذا شمعدان مزخرف بهيكل عقاب مزدوج الرأس وموجود فى مجموعة صاره فى برلين الغربية، (انظر صورة ١٧٨ وحاشية ٧٣٣)؛ إذ يمكن إرجاعها إلى المنطقة الأرتوقية اعتمادا على أنها تقترب إلى حد كبير مع الآثار الأرتوقية الأخرى التى تستخدم التكوينة نفسها.

إن الغالبية العظمى من الآثار السلچوقية الأناضولية التى تتشابه إلى حد كبير مع الهياكل الموجودة فوق المرآة الصلبية هى نماذج تعود إلى النصف الأول من القرن ١٣. وفى اعتقادى أن المرآة الصلبية هذه التى خمنا أنها صنعت على يد صانع تابع لمنطقة آرتوقية، أو صانع أناضولى من الجنوب الشرقى قد هاجر إلى قونيه، هذه المرآة تعتقد أنها أثر يرجع صنعه إلى النصف الأول من القرن الثالث عشـــر. والتطعيم بالذهب نعتقـــد أنه فوق المرآة، لمما يدعم ويقوى الاعتقاد والتخمين أنها نموذج يعود إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر. وكما سبق أن أوضحنا أيضا فمن النادر مصادفة تطعيمات ذهبية فى فن المعادن الإسلامية فيما قبل أواسط القرن الثالث عشر. والنموذج الوحيد الذى يشكل استثناء من الآثار المطعمة بالذهب

والمؤرخة، والتى ترجع إلى ما قبل أواسط القرن الثالث عشر هى مائدة كهانة[٨٢٥] مؤرخة بعام ١٢٤١/ ١٢٤٢م = ٦٣٩/ ٦٤٠هـ وموجودة فى المتحف البريطاني.

وللمرآة الصلبية الموجودة فى متحف سراى "طوپ قاپى" أهمية كبيرة لكونها الأثر الوحيد الذى صنع من الصلب فيما بين الآثار المعدنية للعصر السلچوقي، ولكونها أيضا أحد النماذج النادرة جدا، التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر والمزخرفة بالترصيع الذهبي.

* * * * *

أما النموذج الآخر الذى نظن أنه يرجع إلى الأناضول من بين الآثار المعدنية فى العصر السلچوقى والمزخرفة بتقنية التكفيت؛ فهو إبريق من النحاس الأصفر (صورة ٢٢٦ a) ينقصه القسم الذى يعلو الكتف، محفوظ فى مخازن متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول، إن هذا النموذج المقيد فى سجلات جرد المتحف تحت رقم ١٠٢ والذى يعد من النماذج الإسلامية النادرة المزخرفة بمشاهد مأخوذة عن الإيكنوغرافية المسيحية، تناوله د. س. رايس[٨٢٦] لأول مرة عام ١٩٥٤م = ١٣٧٤هـ. ولما كان القسم الموجود من الإبريق هو القسم الذى يلى الكتف إلى أسفل فقط، فقد عرفه رايس على أنه (قدح كبير) = دورق.

---

(825) انظر: Barrett, D. op. cit., Pl. 16 - 17; RCEA, vol. XI, p 135, no. 4202.

(826) انظر: Rice, D. S. "The Seasons and the Labours of the Months in Islamic Art", Ars Orientalis, I, (1954), p 34.



صـــــورة ٢٢٦ a

وقد نشر أ. باير "E. Baer"(٨٢٧) فى عام ١٩٧٤م التكوينات الثلاثة ذات الهياكل التى تأخذ مواضعها فوق الإبريق الموجود فى متحف الآثار الإسلامية والتركية. وقد أرجع باير هذا الأثر إلى شمال بلاد ما بين النهرين "ميزوبوطاميه" وإلى أواسط القرن الثالث عشر.

يبلغ ارتفاع قاعدة الإبريق والـ زء المتبقى من البدن - والموجود اليوم تحت رقم ١٠٢ فى سجلات الجر ـ لمتحف الآثار الإسلامية والتركية، والتى توضح السجلات أنه قد أُحضر عام ١٩١١م من تربة سيد بطال غازي(86*) فى إسْكِيشَهِير - يبلغ ٢٢سم، وقطر الفوهة ١٦,٥سم. هذا الأثر المصنوع بتقنية الطَّرْق زُخْرِف بأسلوب التكفيت، واستخدمت الأوراق الذهبية والفضية فى عملية التكفيت هذه، ورُصِّعت التكوينات الشخوصية، والكتابة والأفرع الملتوية التى تُغطى الأرضية بأوراق الفضة، أما الروزيتات = الورديات الصغيرة المملوءة برسوم هندسية بداخلها؛ فقد كُفِّتت بأوراق الذهب، ومما يؤسف له أن أغلب التطعيم قد تساقط.

يتكون الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلاَّت الجرد، يتكون بَدَنه وقاعدته من ثمانى زوايا، والقسم المؤدى من الجسد إلى القاعدة عليه ثمانية أقسام خُماسيَّة الشكل، وتم الفصل بين الأضلاع بزخارف عبارة عن عناصر من حَشَف أى قشر السَّمك. وهذه الزخرفة نفسها الكَناريَّة نفسها، تلتف حول أطراف الشريط الموجود على القسم العلوى من البدن، وعلى حافة قدم الجواد أيضاً.

---

(827)انظر: Baer, E. "Notes on the formation of Iranian imagery in the thirteenth century", The Art of Iran and Anatolia. Colloquies on Art and Acchaeology in Asia, no. 4, University of London, 1974, p 96 - 109, Pl. I, 3, 6 - 7.

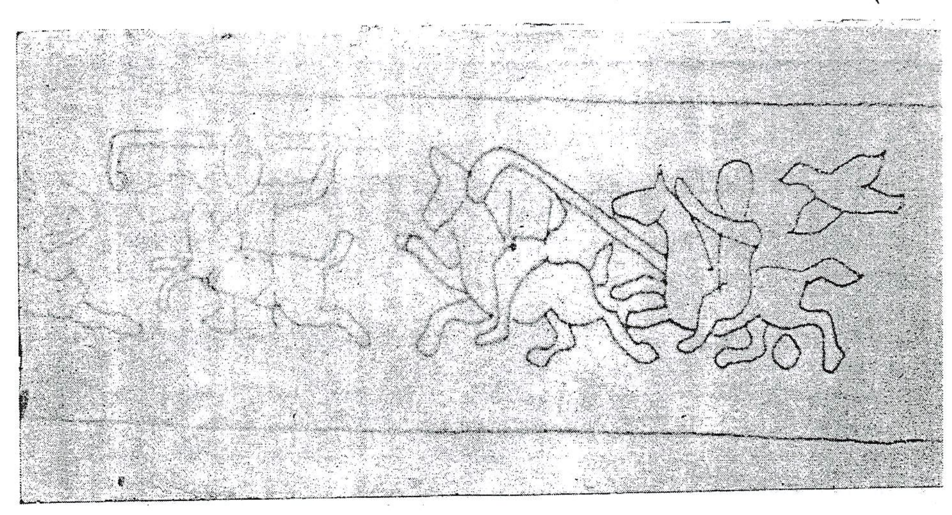
ويشبه هذا العمل من ناحية القالب، ما رأيناه فى القسم الذى تناولنا فيه الآثار المعدنية السلچوقية الإيرانية فى البلدان الأجنبية (انظر صورة رقم ١٠٩، ١١٠)، وهى النماذج الخُراسانية المتعددة الجوانب من الأباريق (خاصة النماذج المُزَخْرَفَة بتَقْنِيَة التَّكْفِيت والمؤرخة بنهاية القرن ١٢ وبدايات القرن ١٣). ويختلف الإبريق رقم ١٠٢ عن أباريق خراسان المتعددة الأركان بفارق رئيس هو أن قسم القاعدة كالبدن قد قُسِّم أيضاً إلى ثمانى زوايا بالأضلاع.

يلف الحافة العُلْوِيَّة من بدن الإبريق رقم ١٠٢ شريط مكوَّن من شخوص فرسان؛ هؤلاء الفرسان الذين رسموا وهم يهرولون وقد أمسكوا فى أياديهم بعصى ملتوية الأطراف، اتضــح أنهم لاعبــو البولو وليس بأيديهم إلاَّ مضارب هذه اللَّعْبَة (تخطيط ٦٢)[٨٢٨]. ونذكر بأن مشاهد رياضة البولو كانت تُشاهد فى زخارف العديد من الآثار المعدنية السورية وبلاد ما بين النهرين المرتبطة بالمدرسة الموصلية؛ وأمثلة ذلك الإبريق (صورة ١٣٣ وحاشية ٦١٠) الذى يرجع إلى بدايات القرن ١٣ ويحمل توقيع الأُسطى الموصلى إبراهيم بن مواليه، والموجود فى متحف اللوفر. والطست القائم الزاوية الذى يحمل اسم الأمير الأيوبى الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٠ – ١٢٤٩م = ٦٣٨ – ٦٤٧هـ) (انظر حاشية ٦٤٦)؛ والموجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة؛ وطست آرنبرج "Arenberg" المؤرخ فيما بين أعوام (١٢٤٠ – ١٢٤٩) أيضاً والمزخرف بموضوعات مسيحية،

---

(828) أُدين بالشكر للسيد الهامى بلگين الذى أمَّن لى الحصول على رسومات الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد.

والموجود فى معوض الفرير للفنون (انظر صور ١٥٦ b - c وحاشية ٦٥٦).



شـــكل ٦٢

وفى منتصف الفواصل الأربعة (الأول، والثالث، والخامس، والسابع) من الثمانية التى تكون بدن الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد نرى ميداليات كثيرة الشرائح وكبيرة الحجم توجد بها تكوينات شخوصية، وقد صورت فوق أرضية خالية (صور ٢٢٦ b - e). وعلى أطراف الشرائح الحادة الموجودة فوق محور الوسط للميداليات توجد روزيتات = ورديات قد شحنت بعناصر متداخلة فى بعضها البعض مكونة حرف Y أو حرف Z .

وفى منتصف الواجهات الأربع الأخرى الباقية فيما بين الواجهات المزخرفة بالميداليات المتعددة الشرائح، نرى أشرطة كتابة أفقية تقسم الواجهات إلى ديوانيتين مختلفتين؛ علوية وسفلية (صور ٢٢٦ – F - i). كتب شريطان بخط النسخ، واثنان بالخط النسخ الحي. هذه الكـــتابة تتمنى لصاحب الإبريق



صـــورة ٢٢٦ b

"البقا" و"الإقبال" ولا تعطى أية معلومات عن مكان أو تاريخ صنع هذا الإبريق. فى الديوانيات العلوية للواجهـات المنقســـمة إلى ديوانين بأفاريز



صـــورة ٢٢٦ C

الكتابة؛ نرى شخوص قديسين مسيحيين قد استقرت داخل أحزمة شرائحية، أما الديوانيات السفلية والتى تأخذ شكل نصف دائرة فقد رسمت فيها أيضا مشاهد صيد واحد من القديسين الذين يرتدون الجبب، وصورت شخوص الذين يزينون الديوانيات العلوية من الجبهة بينما صور الثلاث الآخرون من البروفيل أى من الجانب (صور ٢٢٦ j - k وتخطيط ٦٣ – ٦٦). هذه الشخوص التى تمسك بأياديها أدوات دينية مثل المباخر والمخطوطات تتشابه تشابها كبيرا مع شخوص القديسين الموجودة على الآثار المعدنية التى تعود إلى سوريا فى القرن ١٣ (انظر حاشية ٦٠٣، ٦٠٤) وعلى الآثار المعدنية الإسلامية الأخرى المزخرفة بمشاهد مستوحاة من الإيكنوغرافية المسيحية (انظر صور ١٥٧، ١٥٩، ١٦١).

وداخل واحدة من الميداليات الأربع ذات الشرائح الكثيرة التى تزخرف بدن الإبريق رقم ١٠٢، نرى تكوينة زخرفية عرشية مكونة من هيكل حاكم ملتح وقد جلس على عرشه، وهيكل محافظ وقد وقف على قدميه بجوار كرسى العرش، وهيكل ثالث جلس على الأرض، وقد جاء لتقديم هدية إلى الحاكم، وقد أخذت موضعها (صورة ٢٢٦ b وتخطيط ٦٧). إن هيكل الحاكم الذى يرتدى على رأسه غطاء رأس (كعمامة) عالية من النوع نفسه الذى كان يرتديه النبلاء السلاجقة، والتى تشاهد فى رسوم المنمنمات التى ترجع إلى بلاد ما بين الرافدين فى النصف الأول من القرن ١٣، وفى تكوينات العرش التى توجد فوق الأعمال المعدنية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، نراه وقد أمسك بيده اليسرى طائرا (أو يبدو الطائر وقد وقف فوق اليد اليسرى).



صـــورة ٢٢٦ d



صــــورة ٢٢٦ E

ونذكر فى هذا الصدد بتكوينة شخوص الحكام الذين يجلسون على عروشهم وهم ممسكون فى أياديهم طيورا بدلا من الأقداح والتى تظهر فى زخارف قطع أثرية تحمل توقيعات صناع موصليين، ففى أغلب الظن أن الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ والموجود فى متحف كليفلاند والشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ والموجـود فـى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن كلاهما من الأعمال التى تعود إلى ديار بكر والمنطقة الأرتوقية التى كان يحكمها الأمير الأرتوقى المسعود. والتى تأخذ هذه التكوينة مكانها بين زخارفها (انظر تخطيط ٤٩ a التكوينة التى فى الوسط، وتخطيط ٥٢ a التكوينة الثانية من اليمين).



صـــورة ٢٢٦ f



صـــورة ٢٢٦ g

إن الحاكم الذى يرى فوق الإبريق رقم ١٠٢، والمحافظ والشخص الذى يقدم الهدية يشكلون تكوينة زخرفية عرشية؛ ونجد شبها لهذه التكوينة الثلاثية على زخارف عدد من الآثار المعدنية المرتبطة بالمدرسة السورية الميزوبوطامية والتى تؤرخ بالربع الثانى من القرن ١٣ ومنتصفه ومنها على سبيل المثال، إبريق بلاكاس المؤرخ بعـــام ١٢٣٢ والذى يحمل توقيــع الأسطى الموصلى شجاع بن مناع الموجود فى المتحف البريطانى (انظر صورة ١٤٠ a)؛ وإبريق آخر [٨٢٩] مؤرخ بعتام ١٢٤٦م = ٦٤٤هـ ويحمل توقيع الأسطى الموصلى يونس بن يوسف والموجود فى متحف الميتروبوليتان. وقاعدة شمعدان أرجعناه إلى أواسط القرن ١٣ وهى موجودة فى المتحف نفسه (انظر صورة ١٤٦، وحاشية ٦٣٤).

---

[829] انظر: A Handbook of the Collection in Baltimore Walters Art Gallery, Baltimore, 1936, p. 49.



صـــورة ٢٢٦ h



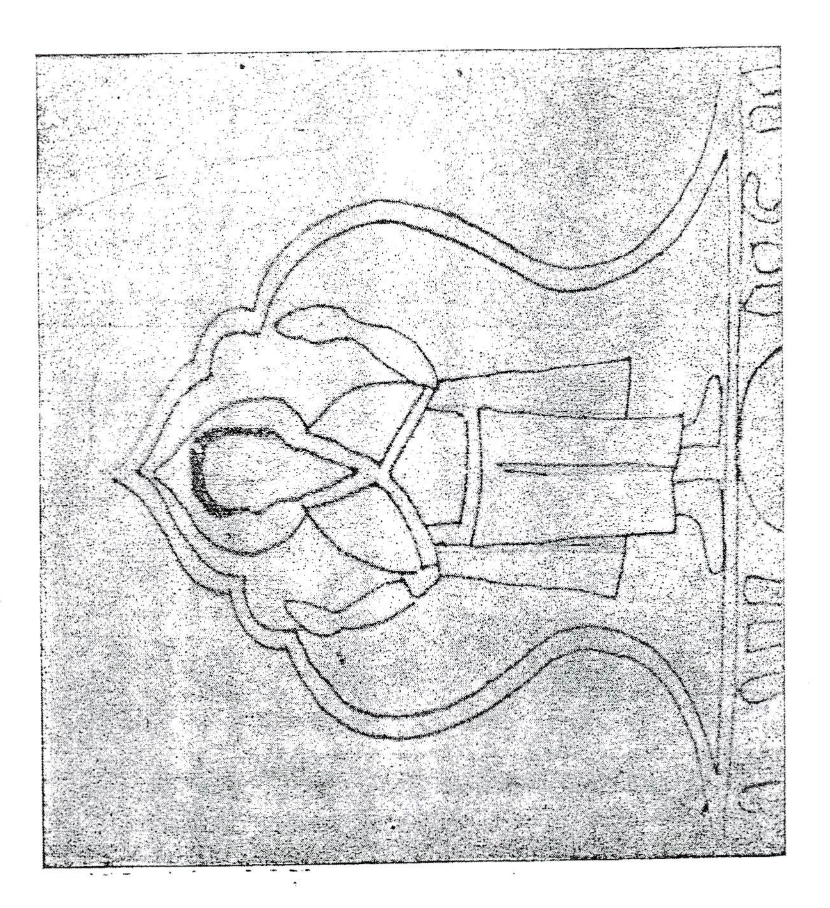
صـــــورة ٢٢٦ I



صـــورة ٢٢٦ J



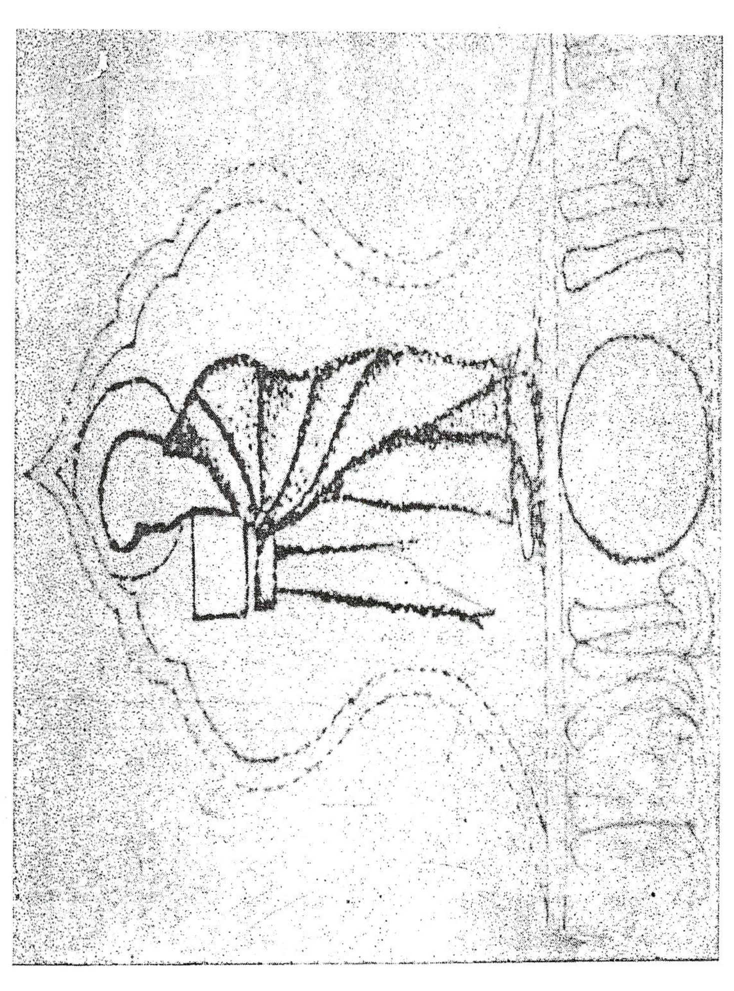
صـــورة ٢٢٦ k

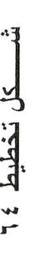


شـــكل تخطيط ٦٣

وداخل الميدالية الثانية من الميداليات الكثيرة الحواف التى تزخرف جسد الإبريق رقم ١٠٢، نرى مشهد نزهة ملكية بالقارب (أو رحلة) (صورة ٢٢٦ e وتخطيط ٦٨). فى هذا المشهد يرى الحاكم وقد جلس متربعا على عرشه المقام داخل قارب وقد صور من الواجهة، بينما هيكل المراكبى الذى يجدف قد صور من البروفيل أى من الجانب. وفوق رءوس الشخوص توجد ستارة ظل على هيئة شمسية تخرج من قمة العامود الموجود فى وسط القارب. والستارة التى على شاكلة الشمســية تؤمن الظل، فإنها ترمز إلى قــدرة

وقوة الحاكم/ الجالس على العرش. وقد تم توضيح مشهد النهر (أو البحر) بهياكل الأسماك.





شـكل تخطيط ٦٤

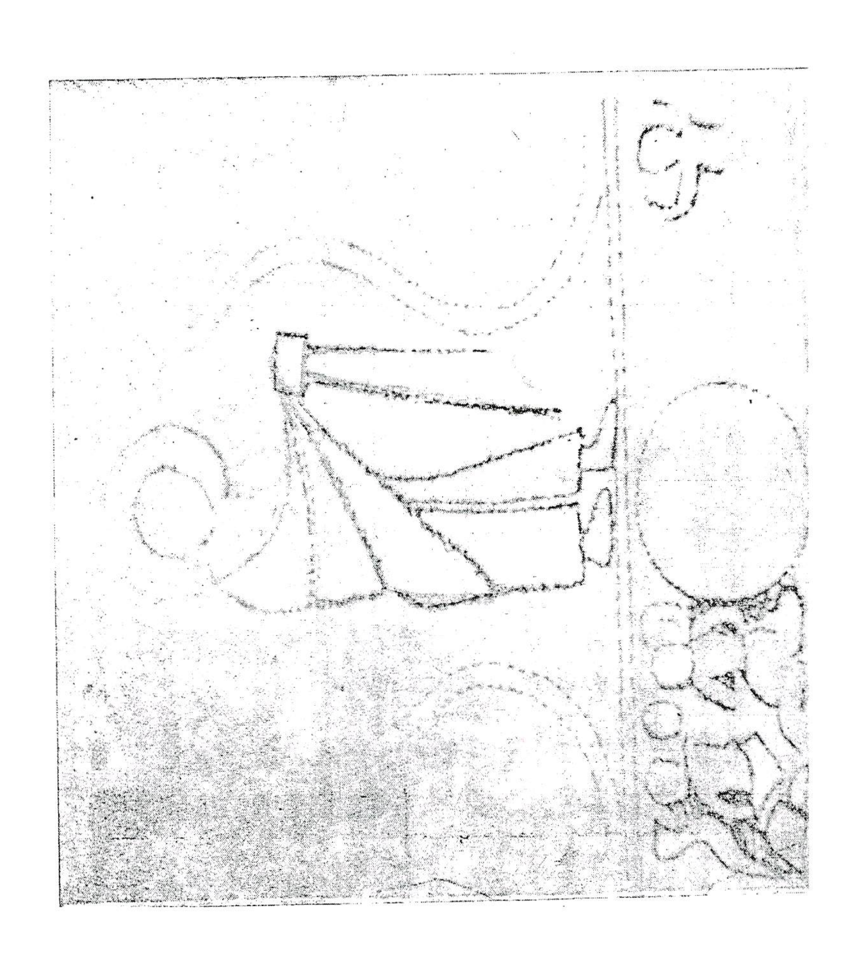
إن مَشْهَد "نُزْهَة القارب المَلَكيَّة" لَمِنَ المناظر والمشاهد النادرة فى فن المعادن الإسلامية. إن أول مرة نصادف فيها هذا المشهد "نزهة القارب الملكية" نراها فى زخرفة "طست"[٨٣٠] ذى حافة شرائحِيَّة كبيرة، يوجد فى متحف الدولة ببـرلين الشرقيـة، ومـؤرخ بنهايات القرن ١٣ أو بدايات القرن ١٤ أى السابع والثامن الهجرين وهو يُشبه إلى حد كبير تكوينة "نزهة القارب" التى على الإبريق المسجل تحت رقم ١٠٢ مع فارق أن مشهد الطست أكثر ازدحاما بالشخوص. أما عن تاريخ صنع الطست الموجود فى متحف برلين الشرقية والذى يُعتبر امتداداً لتراث الفن السلچوقى والمرتبط بالمدرسة الموصلية من ناحية التقنية، فإننا لو عرفنا الخصائص الأسلوبية لأمكننا تَخْمِين هذا التاريخ، حتى إن كانت المنطقة التى صُنِع بها يقطع بشىء بشأنها بعد. فالطست الموجود فى برلين يتشابه تشابهاً كبيراً مع الآثار التى ترجع إلى المماليك (سوريا ومصر) فى نهاية القرن ١٣ وبدايات القرن ١٤، ومع الآثار الإيلخانية (إيران وبلاد ما بين النهرين) التى تعود إلى الفترة الزمنية نفسها. وفى اعتقـادى الطست الموجود فى برلين الشرقية الذى يعكس تأثيرات شتى المناطق هو – فى أغلب الظن– من صنع جنوب شرق

---

[830] عن منظر النزهة البحرية بالقارب التى تأخذ مكانها على الطست الموجود فى متحف الدولة فى برلين الشرقية؛ انظر: Enderlein, V. "Das Bildprogramm des Berliner Mosul-Beckens", Sonderdruck aus Staatliche Museen zu Berlin Forschungen und Berichte, Band 15, Berlin 1973, abb. 11; Sarre, F. "Ein orientalisches Metallbecken des XIII. Jahrhunderts im Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin", Jahrbuch der Königlich Preussichen Kunts-Sammlungen, Berlin, (1904), p. 7, fig. 5.

الأناضول التى خضعت للنفوذ الحضارى للإيلخانيين اعتباراً من عام ١٢٦٠ ثم للماليك لفترة وجيزة، ثم الإيلخانيين لمرة أخرى.

وداخل الميدالية الثالثة من الميداليات كثيرة الشرائح الموجودة فوق الإبريق ١٠٢ رسم مشهد "صَيْد البــط" (صــورة ٢٢٦ d وتخطيط ٦٩). فى هذا المشهد نرى شخوص ثلاثة صيادين يصطادون بالسهم والقوس. هؤلاء الصيادون الذين صُوِّروا وهم وقـــوف، يصوبــون ســـــهامهم نحو



شـــكل تخطيط ٦٥

مجموعة من البط البرى الطائر فوق رءوسهم. ومما يلفت النظر أن واحدة من البط قد أصيبت وترى وهى تهوى نحو الأرض. وهياكل الأسماك التى استقرت فى الزاوية السفلية للميدالية لمما يشير إلى أن هذا المشهد إما أن يكون على شاطئ وإما على بحيرة.

إن مشهد الصيد المكون من شخوص صيادين يصطادون البط البرى الطائر فى الجو مستخدمين السهام والأقواس وهم وقوف، يرى فوق بعض الآثار المرتبطة بالمدرسة الموصلية. إذ نشاهد مشهد صيد البط من تكوينة تشبه هذه التكوينة إلى حد ما مع ازدحام بعض الشيء فيما بين زخارف (انظر حاشية ٨٣٠) الإبريق ذى المسافة الشرائحية الكبيرة الموجود فى متحف الدولة ببرلين الشرقية، والذى لم يحدد مكان صنعه بشكل قاطع، والمؤرخ بنهاية القرن ١٣ وبداية القرن ١٤[٨٣١].

وداخل الميدالية الرابعة ذات الشرائح الكثيرة والتى تزين جسد الإبريق رقم ١٠٢ فى السجلات، قد تم تصوير مشهد (الصعود إلى السماء) (صورة ٢٢٦ e)، فى هذا المشهد نرى عربة ذات عجلتين تجر من طرف حيوانات شبهها باير Baer بأنثى الغزلان، وفوق العربة أقيم "تخت روان" أى محفة ذات قبة، وبجوار المحفة نرى على الجانبين هيكل محافظ "حارس" على كل جانب. فى هذه التكوينة، وفيما بين الستائر التى سحبت إلى زاوية المحفة، يرى هيكل قد تم تصويره من البروفيل، وفى يده كأس قد وجهها

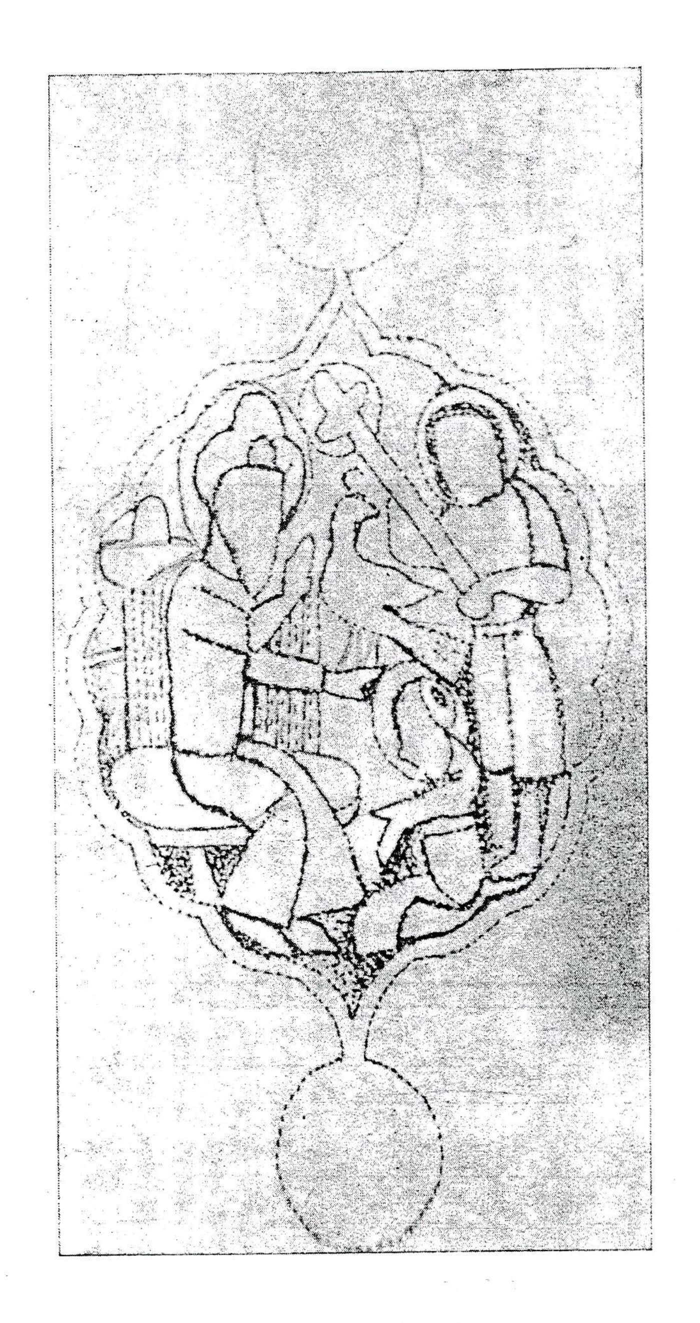
---

[831] عن مشهد صيد البط الذى يأخذ مكانه على طست متحف الدولة فى برلين الشرقية؛ انظر؛ Enderlein, V. op. cit., ab. 7.

ناحية فمه. هذا الهيكل الذى يرتدى جبة واسعة وليس على رأسه تاج ولا أى غطاء رأس، يظن أنه مسيحي. ومن أوضاع الظباء يشعر المشاهد وكأنها ترتفع نحو السماء. وحيث إن العربات قد رسمت وهى تدور، فإن هذا لمما يدل على سرعتها وحركتها.

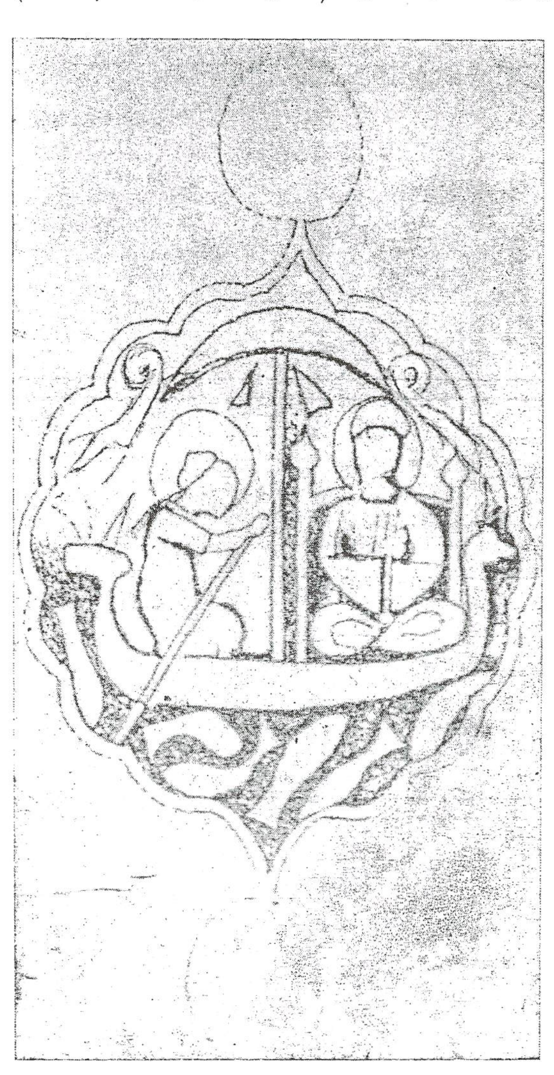


شـــكل تخطيط ٦٦



ونـــذكر بـــأن تكوينـــة "الصـــعود إلـــى السماء" فى فـــن المعادن السلجوقية كانت تشاهد فوق طـــاس (انظـــر صورة ١٦٦ C) آرتوقى مزخرف بأســـلوب الميـــنا ويرجـــع إلـــى النصف الأول من القـــرن الثـــانى عشـــر، وهـــذه التكوينة نفسـها نراها فوق "مرآة برونزية" (انظـــر صـــورة ١٦٧) تنســـب إلـــى المنطقة الأرتوقية بســـبب زخرفتها

بهذه التكوينة. ولكن هذه التكوينات الزخرفية التى تجسد الصعود إلى السماء التى تحتل أماكنها فوق هذين الأثرين، تصادف بكثرة فوق الآثار البيزنطية التى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر، (انظر حاشية ٦٩٠/ ٦٩١).



فمشهد "صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء" قد صور، وعربة الإسكندر تجرها الغرافين التى ترمز إلى الشمس من ناحية وإلى قوة وقدرة الحاكم من ناحية أخرى. ومع تكوينة الصعود إلى السماء التى نصادفها فوق الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد، قريبة لمشاهد الارتفاع والصعود إلى السماء فوق الآثار البيزنطية والأرتوقية من ناحية الموضوع فإنها كتكوينة زخرفية تختلف عن هذه النماذج؛ فالعربة فى

مشهد الصعود إلى السماء فوق الإبريق، تجرها حيوانات طبيعية هى إنـــاث الغزال بدلا من الغرافين التى تعتبر مخلوقات خرافية، كما صور الشـــخص الصاعد إلى السماء داخل محفة = "تختروان" ذات قبة. وتصادف المحفة ذات القبة فى زخارف آثار القرن ١٣ والمرتبطة بالمدرسة الموصـــلية؛ ومثالهـــا مشاهد قافلة رحلة الجمال، فوق ظهر الجمل على صينية مؤرخـــة بأواســـط القرن الثالث عشر، وتنسب إلى سوريا، وهى موجودة فى متحف الفنون فى كليفلاند (انظر حاشية ٦٥٣)؛ وكذلك فوق الطست الكبير المـــؤرخ بنهايـــة القرن ١٣ وبداية القرن ١٤، والذى أوضحنا أنه يقترب من الإبريـــق رقـــم ١٠٢ من ناحية الزخارف والمرآة الثالثة والموجودة فى برلين الشرقية؛ ففوق هذه التحف نرى محفات ذات قباب(٨٣٣) قد وضعت فوق ظهر جمل، وهـــى تشبه المحفة ذات القبـــة الموجـــودة فى مشهد الصـــعود إلى السماء فـــوق الإبريق رقم ١٠٢ وإن الاختلاف هو الجمل. إن مشهد الصعود إلى السماء المصور فوق الإبريق رقم ١٠٢ هو النموذج الوحيد الذى استخدم تكوينـــة محفة تجرها الغزلان فيما بيـــن الآثار الإسلامية المزخرفة بهذا الموضوع.

فى أعلى الفواصل الأخرى التى قسمت إلى ديوانيات بأفاريز الكتابة الأفقية للإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات الجرد (صور ٢٢٦ F-i)، قد صورت شخوص مسيحية ذات جبات ومن أسفل تم تصوير مشاهد صيد كما أوضحنا

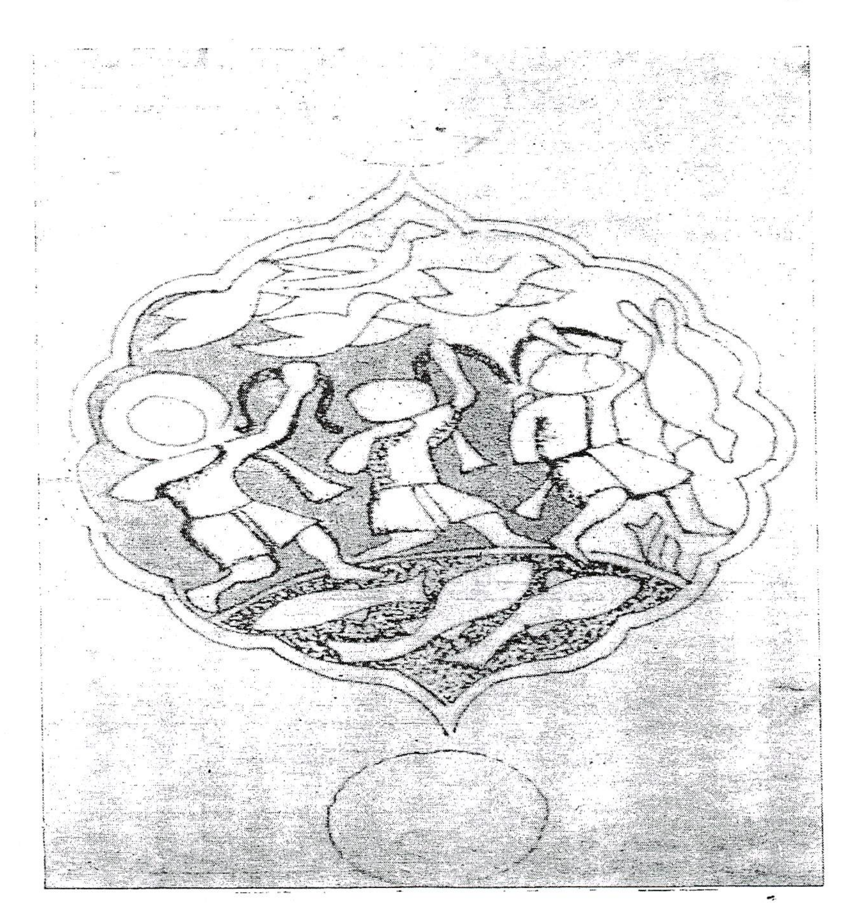
---

(833) من أجل تكوينة الجمل الذى يحمل محفة ذات قبة فوق ظهره والتى تحتل مكانها فوق الصينية الموجودة فى متحف الفنون فى كليفلاند؛ انظر: Baer, E. "Notes on the formation of Iranian imagery...", op. cit., Pl. 5. من أجل تكوينة الجمل بالمحفة الذى تأخذ مكانها فوق الطست الموجود فى برلين الشرقية؛ انظر: Enderlein, V. op. cit., abb. 16.



سابقا. فداخل اثنتين من الديوانيات المزخرفة بمشاهد صيد، والتى تأخذ شكل نصف دائرى نرى شخوص الفرسان الصيادين وهم يصطادون حيوانات موجودة فى الطبيعة مثـل الأسـد والأرنب (صـورة ٢٢٦ L - ٢٢٦ m وتخطيط ٧٠). وداخل واحدة أخرى هيكل فارس يحارب أسدا مجنحا - (صورة ٢٢٦ n وتخطيط ٧١). أما فى الديوانية الرابعة، فنرى مشهد "إحضار بهرام گور آزاد إلى الصيد على ظهر جمل" (صورة ٢٢٦ o وتخطيط ٧٢). هذه التكوينات الزخرفية؛ سواء من حيث شخوص القناصين الفرسان الذين يصطادون حيوانات حقيقية، أو تلك التى تحارب الأسود المجنحة، تكوينات مستخدمة بشكل مكثف على الآثار المعدنية فى العصر

السلچوقى فى شتى المناطق. فحتى تكوينة "بهرام گور وآزاده" التى تحكى منقبة إيرانية قديمة، تظهر فى زخارف الآثار المعدنية الإسلامية منذ العصر الإسلامى المبكر.



صـــــورة ٢٢٦ L

فهذه التكوينة نصادفها فى إيران سواء فى العصر الإسلامى المبكر (انظر صورة ٧) أو فى العصر السلچوقى (انظر صورة ٩١، ١٢٢ a)، أما فى

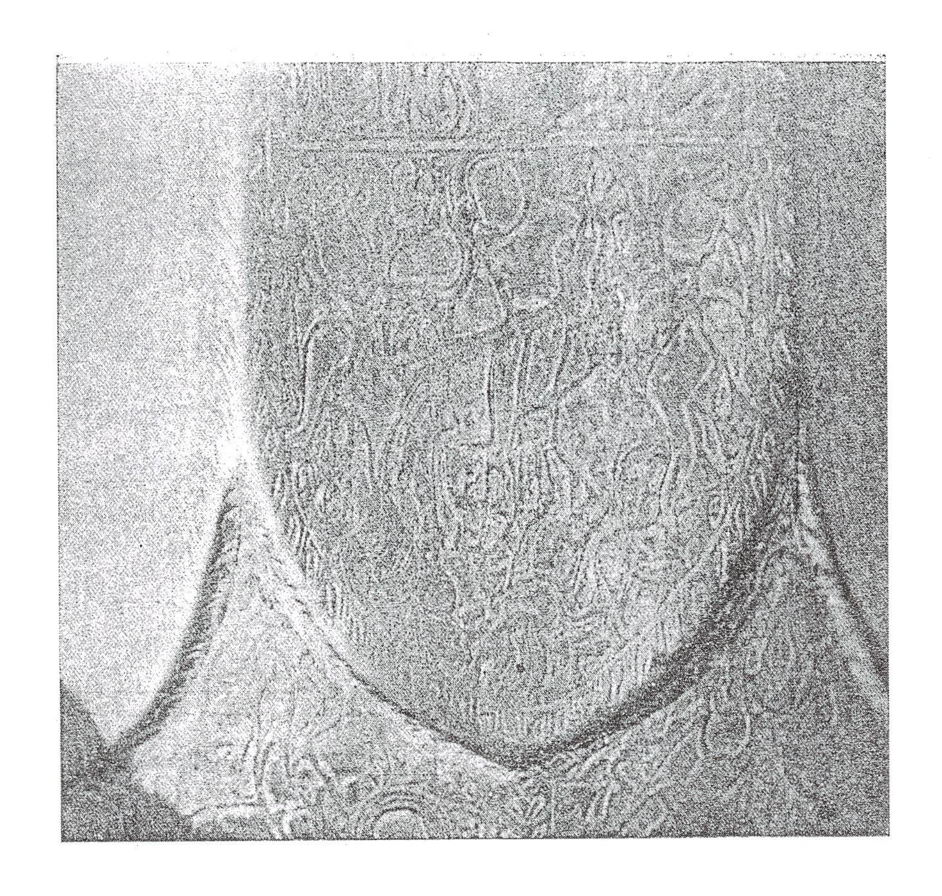
بلاد ما بين النهرين وسوريا فنراها فيما بعد الربع الثانى من القرن ١٣ وكذلك نُصادفها على كل من الآثار الزنكية (انظر صورة ١٤٠) والأيوبية[٨٣٤]. إن تَكْوِينَة بَهْرَام گور وآزاده التى تُعتبر واحداً من المشاهد الأربعة الموجودة فوق الإبريق رقم ١٠٢ يحتمل أن تكون قد استُخدمت كمشهد صيد، أكثر من استخدامها بهدف قص منقبة إيرانية.

قسمت قاعدة الإبريق رقم ١٠٢ إلى ثمانى زوايا رقيقة واستقرت الشخوص المَسِيحيَّة داخل أحزمة حادة، وأخذت مواضعها أيضاً هى وتكوينات حيوانية وبشرية داخل الديوانيات الخُماسِيَّة الباقية فيما بين القاعدة والبدن. وتُرى فى الديوانيات الخُماسِيَّة؛ هيكل قناص يُصارع – وهو واقف – غِرْفِين مُجَنَّح مستخدماً المِزْرَاق (انظر صورة ٢٢٦ p وتخطيط ٧٣) مشهد صراع الغرفين والسفينكس (انظر صورة ٢٢٦ R وتخطيط ٧٤)، تكوينة حيوانية هِيراقْلِيَّة مكوَّنة من هياكل سباع تقف ظهراً لظهر وقد تشابكت ببعضها من أطراف أَجْنحتها؛ (صورة ٢٢٦ S وتخطيط ٧٥) وهيكل لاعب أكروبات وقد

---

(834) تأخذ تكوينة "بهرام گور وآزاده" مكانها أيضاً فوق الإبريق الموجود فى متحف فنون الديكور فى باريس والمزخرف بموضوعات مسيحية تُنسب إلى سوريا وأواسط القرن ١٣. ولكن وكما سبقت الإشارة، فإن هذا الإبريق الذى توجد بين زخارفه تكوينات "الصيد بطائر الباز" و"رحلة فوق الفيل" و"الفارس الذى يصارع التنين"، من المحتمل أنه يرجع لوجود مثل هذه التكوينات فيه إلى جنوب شرق الأناضول. (انظر: حاشية ٦٦٢)، Arts de L'Islam, Kat. no. 158; Rice, من أجل الإبريق الموجود فى متحف فن الديكور؛ انظر: D. S. "Seasons and Labors", op. cit., p. 34, حاشية 69.

رسم ورأسه إلى أسفل يتقلب فى الفضاء (صورة ٢٢٦ t وتخطيط ٧٦)؛ ومشهد شخصين وقد أمسكا فى أيديهما بعصى لعبة البولو أو مناجل حصاد، (انظر صورة ٢٢٦ V وحاشية ٧٨)؛ وتكوينة زوج من الحيوان (انظر صورة ٢٢٦ Y وتخطيط ٧٩)؛ وهيكلان بشريان واقفان، وقد أمسكا فى أيديهما أشياء دائرية (انظر صورة ٢٢٦ Z وتخطيط ٨٠).



صـــورة ٢٢٦ M

ومن بين الهياكل التى تزين الأقسام الخماسية؛ فإن تكوينة الأسد الذى يصارع حيوانا أضعف منه (صورة ٢٢٦ U وتخطيط ٧٧) - كما أوضحنا سابقا - من التكوينات المحبوبة جدا، وخاصة فى المنطقة الأرتوقية. وكما أنها فن يدوى فإنها كثيرا ما تستخدم كذلك فى الزخارف المعمارية (انظر حاشية ٦٩٤). ونذكر بأن مشاهد صراع الأسد مع الثور، والغرفين مع الغزال، كانت قد احتلت مواضعها وسط زخارف الطاس المزخرف بأسلوب المينا، الذى صـــنع باسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود (١١١٤ - ١١٤٤). (انظر صورة ١٦٦ a-b). وكما سبق التوضيح، فإن تكوينات الأسود التى تتصارع مع حيوان أضعف منها، كانت تصادف أيضا فى الزخارف التى تزين الآثار البيزنطية والأرمينية فى الأناضول (انظر حاسية ٦٩٥). إن تكوينة الأسد الذى المرتقى ظهر الثور التى تشاهد فوق الإبريق رقم ١٠٢، نجد لها شبيها كبيرا يظهر أمامنا فى الزخارف الحجرية البارزة التى تزين پورسيلانيات (١١٨٧) الجامع الكبير فى ديار بكر[٨٣٥].

---

[835] انظر: Öney, G. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", op. cit., صورة 78.



شـــكل ٧٠

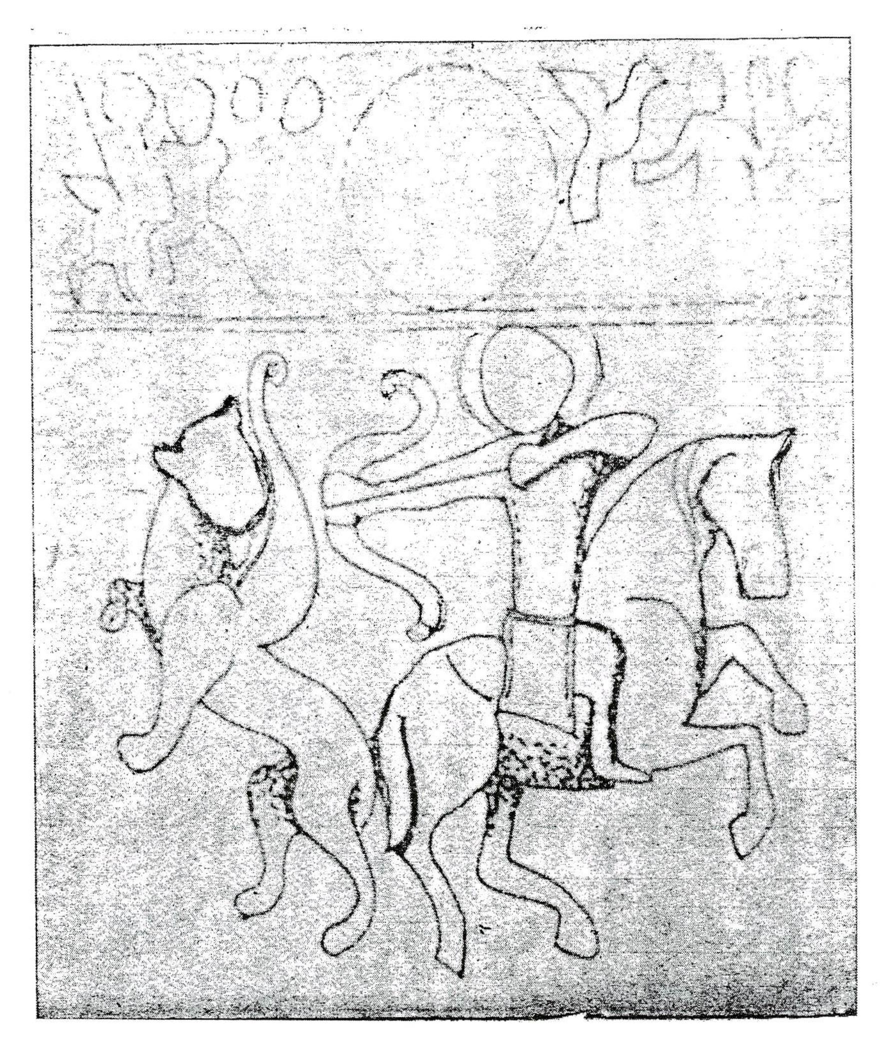


صـــورة ٢٢٦ N

هناك مشهد آخر من مشاهد صراع الحيوانات الثنائية التى تزخرف الديوانيات الخماسية، وهى تكوينة صراع الغرفين من السفينكس أيضا، (صورة ٢٢٦ r وتخطيط ٧٤) وهذا المشهد يشاهد بشكل نادر إذا ما قيس بمشاهد صراع الحيوانات الأخرى؛ فتكوينة "الغرفين الذى صعد فوق السفينكس" ترى أيضا بين زخارف الطست الموجود فى متحف اللوفر والمصنوع من أجل الأمير الأيوبى المصرى العادل الثانى (١٢٣٨ –

١٢٤٠م = ٦٣٦ – ٦٣٨هـ) والذى يُعد عملاً من أعمال الأسطى الموصلى الذكى (انظر صورة ١٤٧ التكوينة الموجودة على أقصى اليمين فى الصف السفلي). وكما سبق أن أوضحنا أيضاً فإن الأسطى الذكى الموصلى الذى زخرف طست العادل الثانى عمل تحت إمرة المسعود (١٢٢٢ – ١٢٣١م = ٦١٩ – ٦٢٩هـ) ملك ديار بكر الأرتوقي، وعاش فى المنطقة الأرتوقية حتى عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ، استولى الأمير الأيوبى المصرى الكامل (والد العادل الثانى صاحب الطست الذى صنعه الذكي) على ديار بكر عام ١٢٣١م = ٦٢٩هـ، فإن هذا الأسطى الماهر من المحتمل أن يكون قد نقل ورشته إلى مصر بناءً على رغبته الذاتية أو بضغط من الملك الكامل أيضاً. ولهذا السبب فإن بعض التكوينات الزخرفية التى تُزين إبريق العادل الثانى من الطبيعى أن تحمل تأثيرات المنطقة الأرتوقية.

كما أن تكوينة الحيوان الهِراقْلِى المكوَّنة من هياكل زَوْج من الغِرْفِين (أو الأسود) المرتبطة ببعضها من أطراف أَجْنحتها فيما بين التكوينات التى تزخرف داخل الأقسام الخُماسية (صور ٢٢٦ S وتخطيط ٧٥) تُشبه أيضا – إلى حد التطابق – تكوينة زوج السفينكس وزوج الغرفين (انظر صورة ١٦٣ b) الموجودة فوق تُوكَة الحزام الفضى الموجود فى المتحف البريطاني. وتكوينة زَوْج الغِرفِين المربوطة من أطراف الأجنحة. نواجهها أيضاً فيما بين زخارف الطست الذى صُنِع باسم العادل الثانى ونفذه الذكى. (انظر صورة ١٤٧ التكوينة الثانية من اليمين، الصف الأسفل).



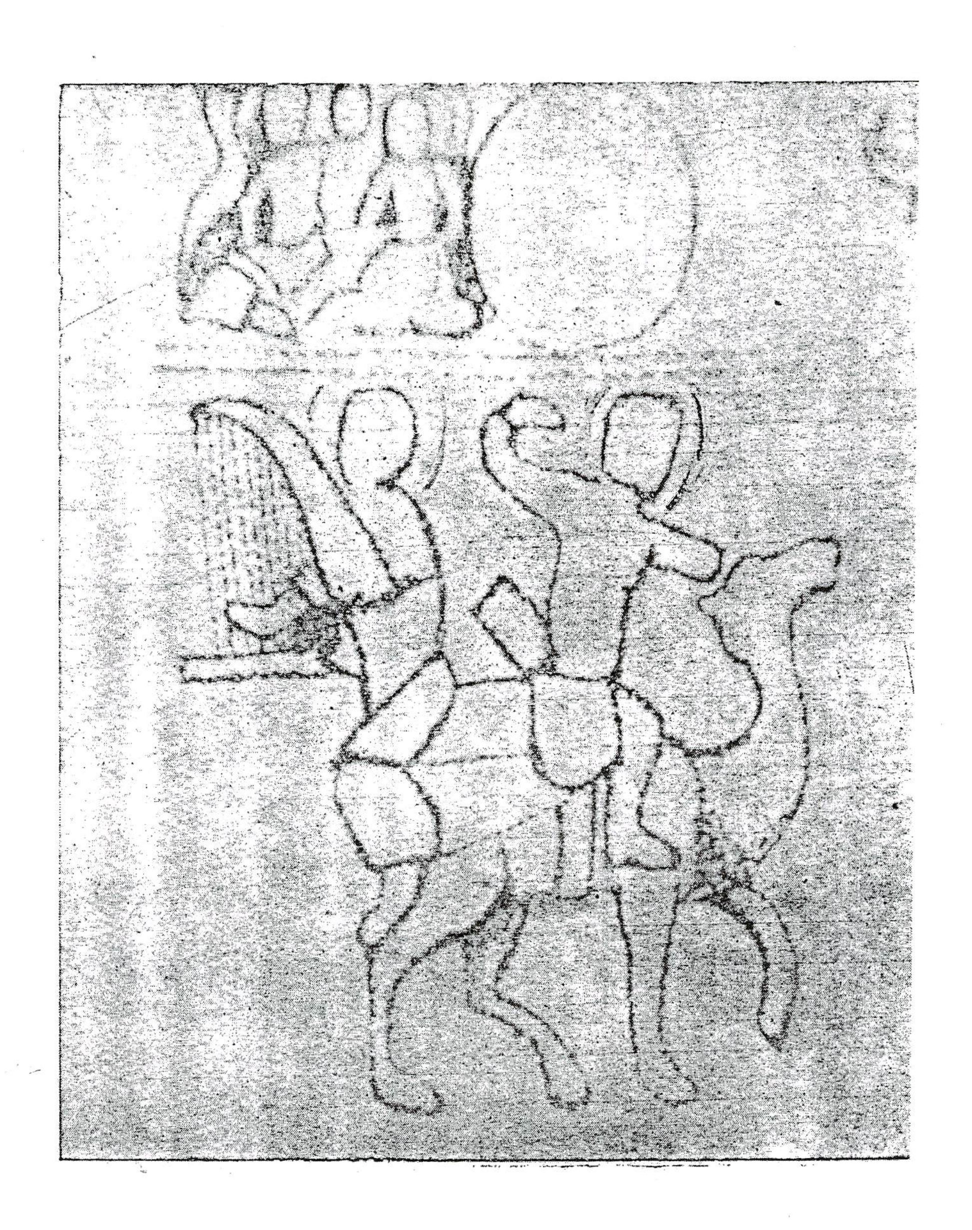
شـــكل ٧١

وداخل قسم آخر من الأقسام الخماسية للإبريق رقم ١٠٢ قد أوضحنا أن هيكل آكروبات قد رسم وهو يتقلب ورأسه نحو الأرض (انظر صورة ٢٢٦ وتخطيط ٧٦)، وترى شخوص الأكروبات التى تمثل مشاهد تسلية الملك، t

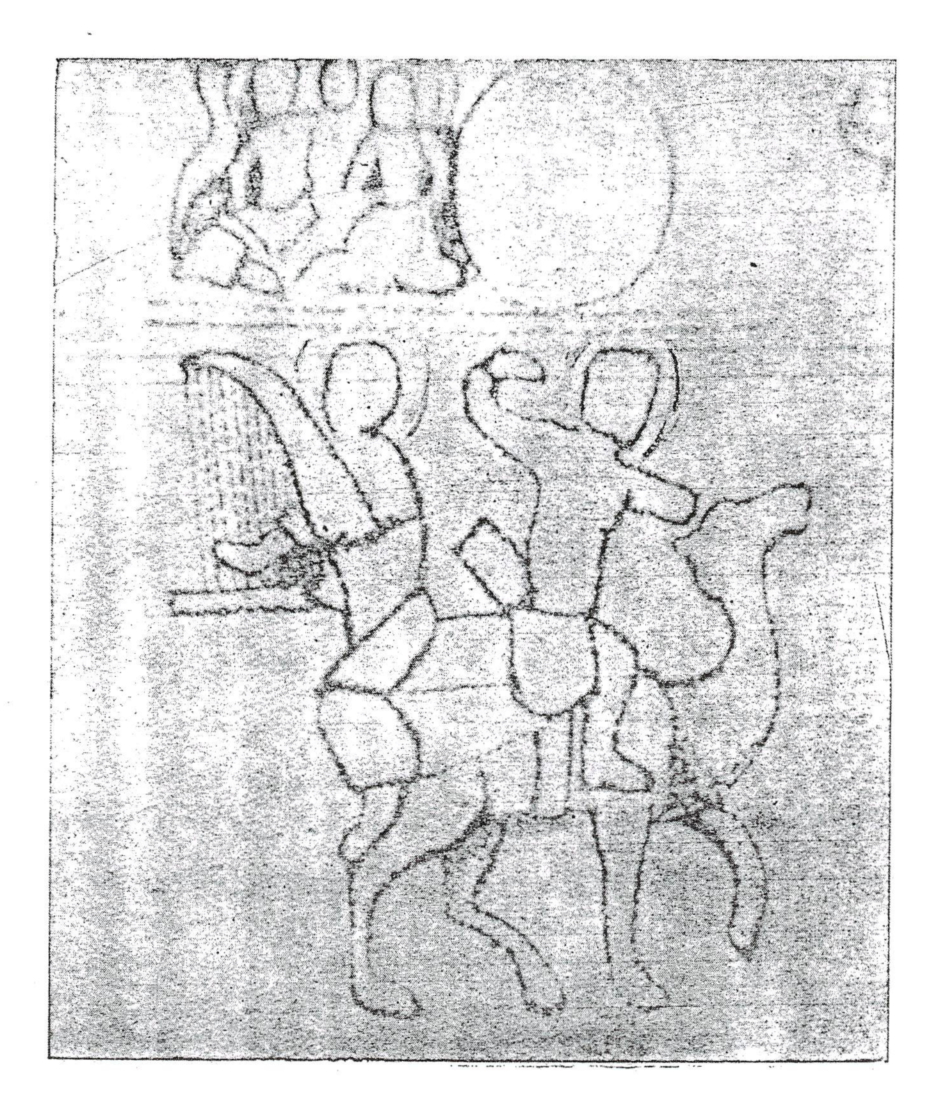
فى زخرفة الآثار المعدنية فى العصر السلچوقى بشكل ملحوظ وبخاصة على النماذج المرتبطة بالمدرسة الموصلية التى ترجع إلى القرن ١٣. ونذكر بأن الصينية الموجودة فى متحف ژلكرقونده فى ميونيخ (انظر شكل ٥٤ - b) والتى تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ - ١٢٥٩م = ٦٣١ - ٦٥٨هـ) آتابك الموصل، والطست الذى زخرفه الأسطى الذكى الموصلي، والذى أشرنا إليه سابقا والذى يذكر فى كتابته اسم العادل الثانى والموجود فى متحف اللوڤر (انظر تخطيط ٥٦)، كانت شخوص الأكروبات تأخذ مكانها ضمن زخارفهما. ولكن، شخص الأكروبات الذى رسم ورأسه إلى الأرض والذى يشاهد فوق الإبريق رقم ١٠٢ فى سجلات القيد، يختلف عن تكوينات زوج الأكروبات التى ترى فى زخارف الآثار السورية والميزوپوطامية المرتبطة بمدرسة الموصل؛ فالموجود على الإبريق من الأكروبات قد صور من الجبهة منفردا ورأسه إلى الأرض، وهو يشبه شخص الأكروبات الذى رسم ورأسه متجهة إلى الأرض فوق الطاس المزخرف بالمينا والتى تحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الدين. وهناك شبيه آخر يصل إلى درجة التطابق مع شخص أكروبات الإبريق ١٠٢، نصادفه[٨٣٦] فيما بين زخارف الصندوق الفضى البيزنطى المؤرخ بالقرن ١٢ والموجود فى متحف الهرميتاج.

---

[836] انظر: Banck, A. V. Byzantine Art in Collections of the U.S.S.R., Leningrad-Moscow, 1966, Pl. 212.



صـــورة ٢٢٦ O



شـــكل ٧٢

وكما رأينا فإن التكوينات الشخوصية المستخدمة فى زخرفة الإبريق رقم ١٠٢، بصفة عامة، تتشابه مع التكوينات التى تزين الآثار المعدنية التى ترجع إلى بلاد ما بين النهرين وسوريا والمرتبطة بالمدرسة الموصلية. ولكن بعض هذه التكوينات يحمل تأثيرات الفن البيزنطى والمنطقة الأرتوقية. ورغم أن الإبريق رقم ١٠٢ يعكس تأثيرات ثقافية لمناطق مختلفة بتكويناته الشخوصية التى تزينه. فإن هذه التكوينات تلعب دورا محيرا فى توضيح المنطقة التى صنع بها هذا العمل.

وكما قلنا من قبل فقد أرجع د. س. رايس D. S. Rice D. S. آثار العصر الإسلامى المعدنية المزخرفة بمشاهد مأخوذة عن الإكنوغرافية المسيحية إلى سوريا وإلى أواسط القرن الثالث عشر (انظر حاشية ٦٠٤)، كما أرخ أ. باير E. Baer الإبريق ١٠٢ بأواسط القرن ١٣، إلا أنه فصل هذا العمل عن النماذج السورية وأسنده إلى منطقة "شمال ما بين الرافدين" (انظر حاشية ٨٢٨) ونحن أيضا ننضم إلى باير Baer فى أن الإبريق رقم ١٠٢ قد صنع فى منطقة ما فى شمال بلاد ما بين الرافدين، وإذا كان باير قد ذهب إلى أن هذا الأثر يرجع إلى أواسط القرن ١٣ فإننا لا ندرى مقصده من "بلاد ما بين النهرين" فهل كان يقصد بها المنطقة الزنكية أم أنه كان يقصد المنطقة الأرتوقية التى هى أراضى جنوب شرق الأناضول؟. فعندما تحدث فى مقاله فى عدة مواضع عن الشخوص التى على الإبريق لم يستخدم كلمة الأرتوقى قط وهذا يعنى أنه كان يقصد المنطقة الزنكية عند حديثه عن ميزوبوطانية"[٨٣٧]. أما نحن فنخمن أن الإبريق رقم ١٠٢ قد تم صنعه فى المنطقة الأرتوقية التى تقع فى شمال غرب المنطقة الزنكية فى "جنوب شرق الأناضول".

---

[837] انظر: Baer, E. "Notes on the formation of..", op. cit., p. 97 و. p. 104.

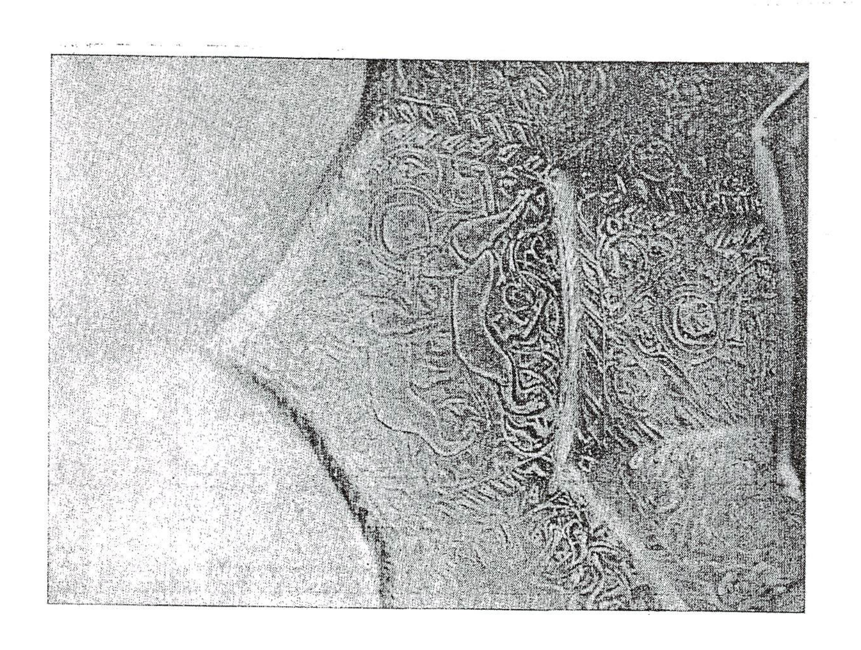


صـــورة ٢٢٦ P

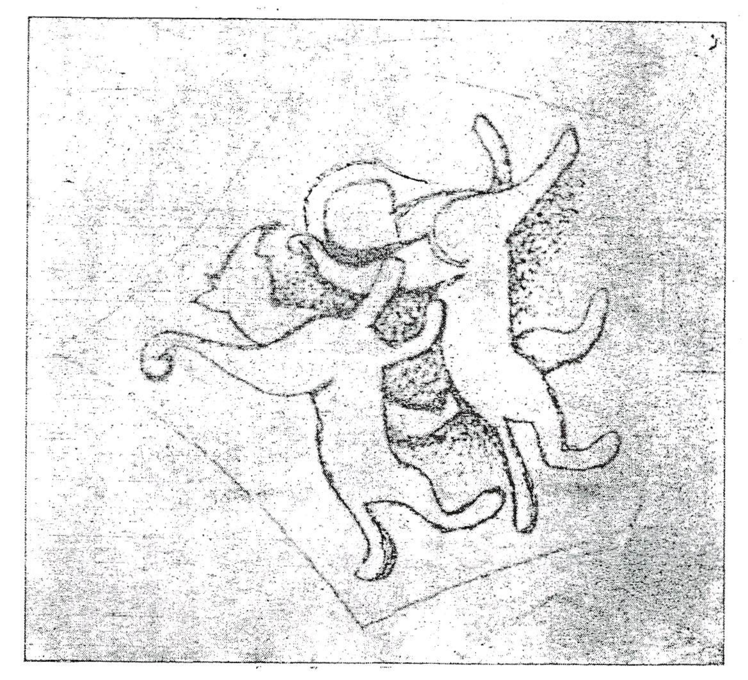




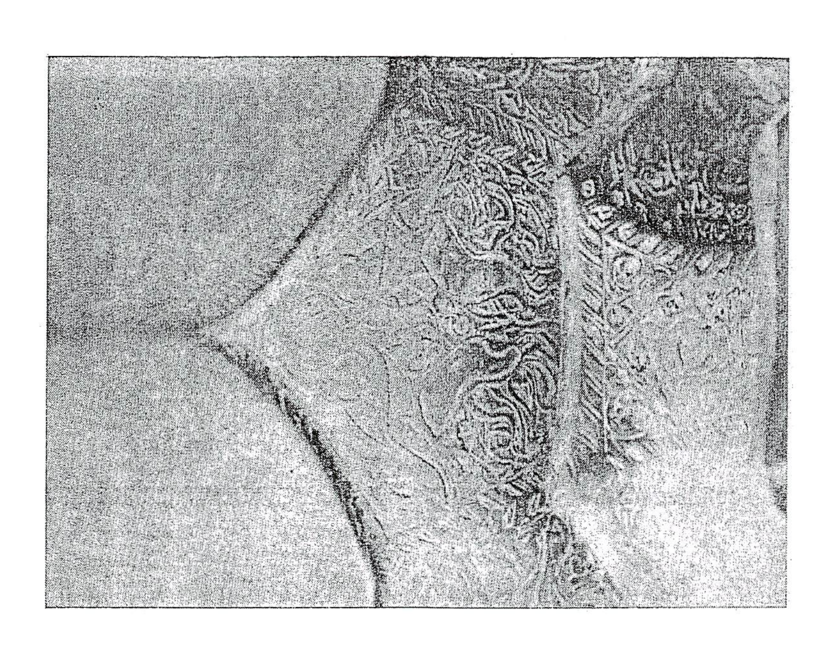
شـــكل ٧٣



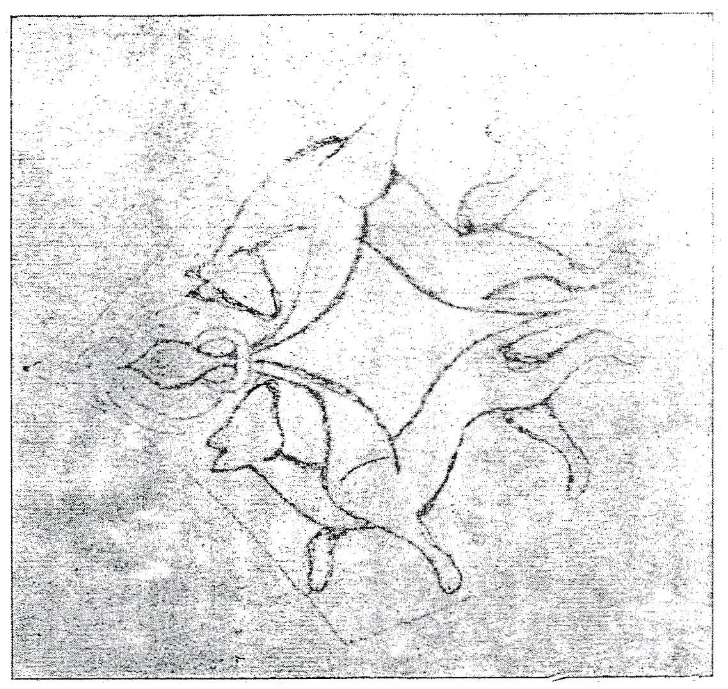
صورة ٢٢٦ Y



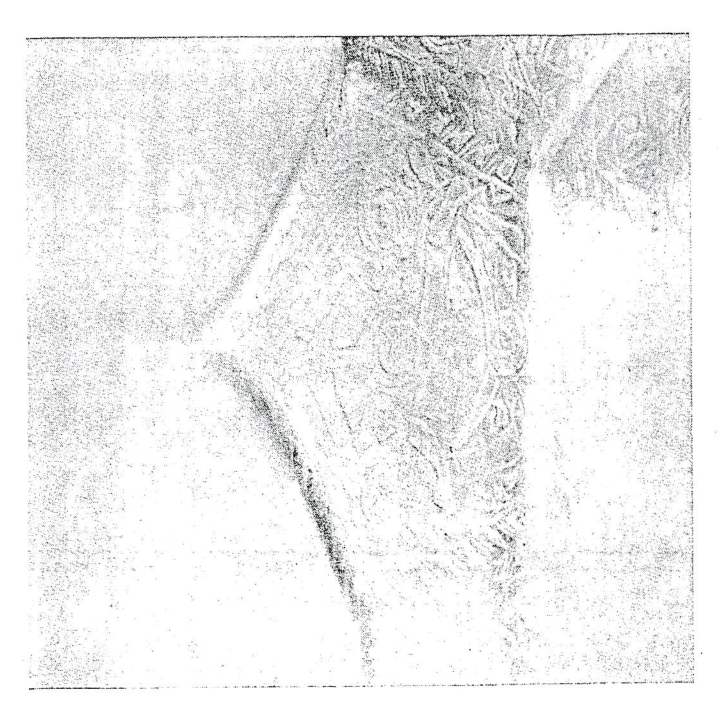
شكل ٧٤



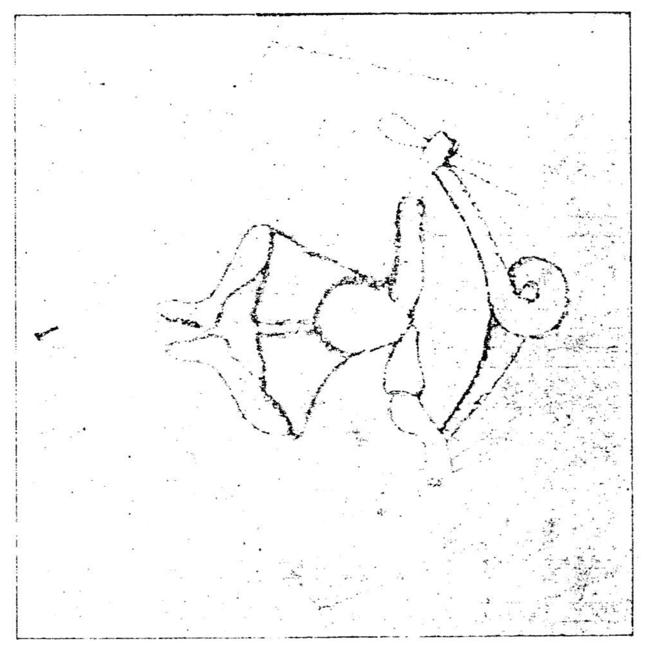
صورة ٢٢٦ S



شكل ٧٥

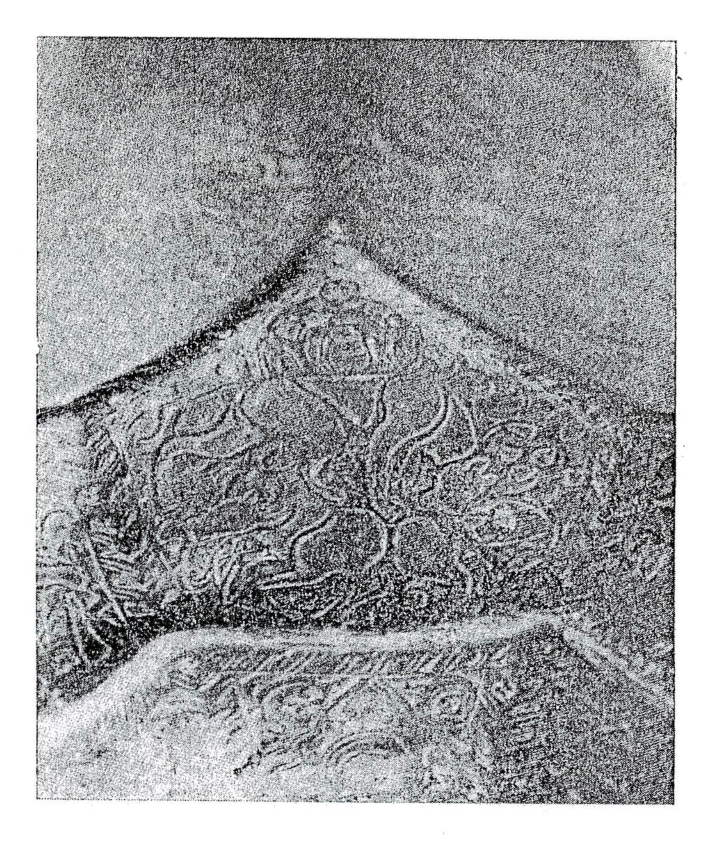


صورة ٢٢٦ أ





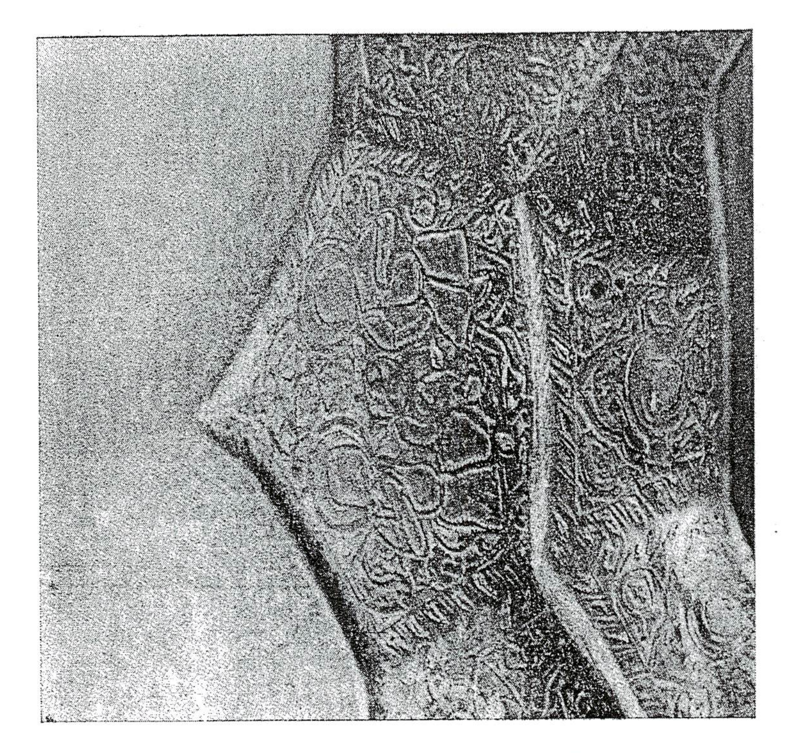
شكل ٧٦



صورة ٢٢٦ U

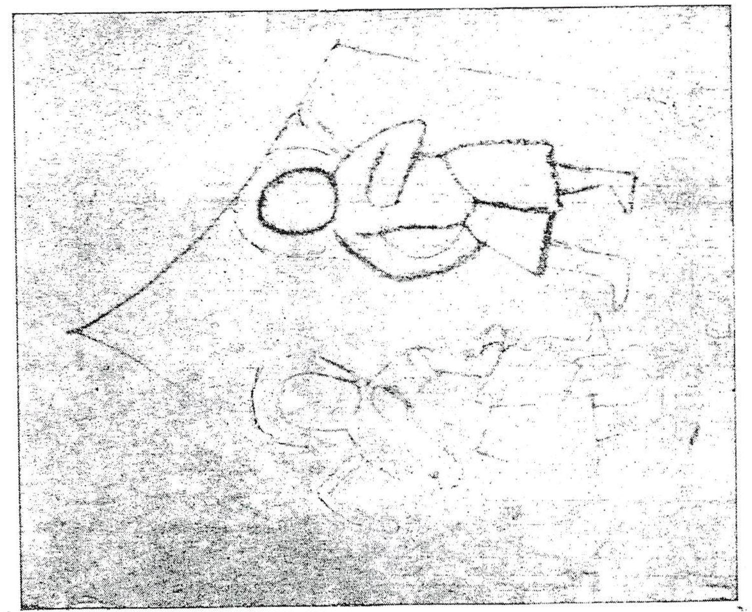


شكل ٧٧

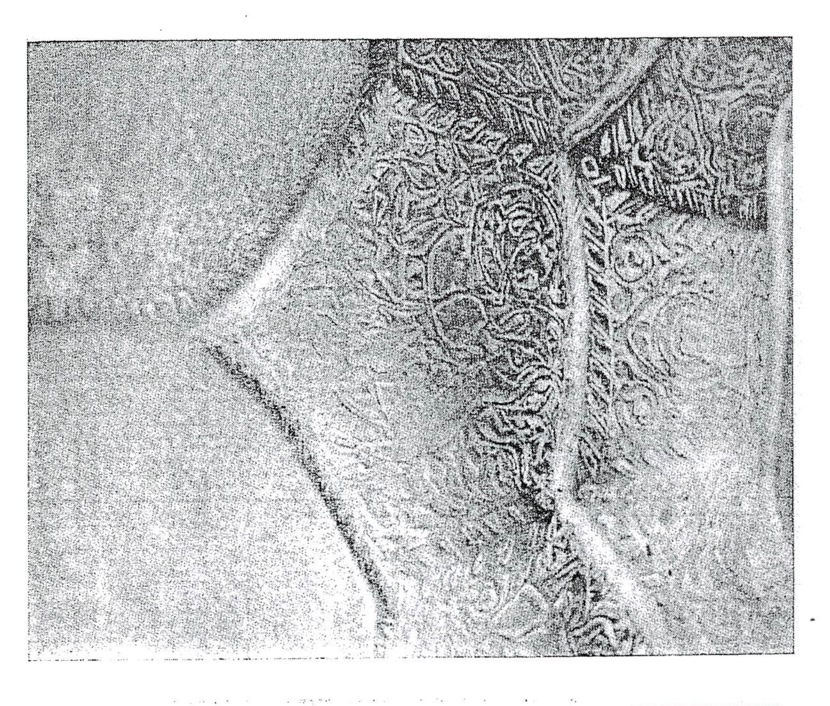


صورة ٢٢٦ V

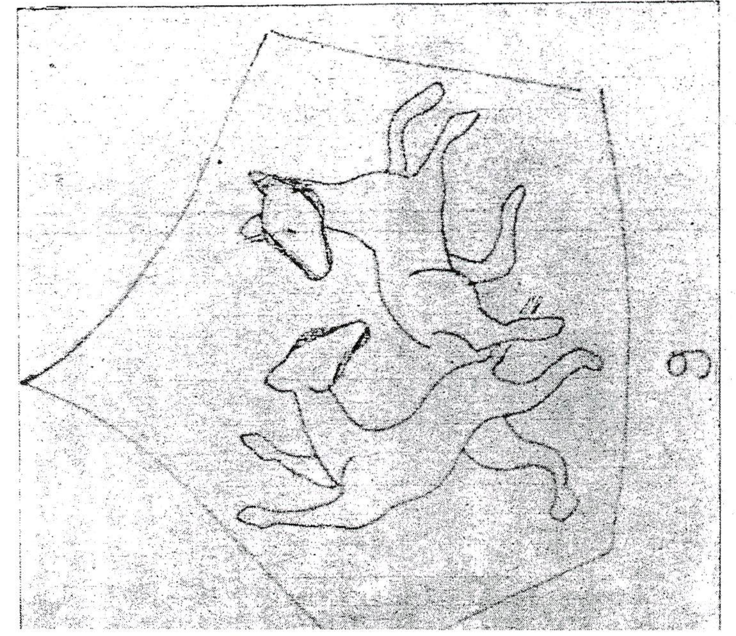




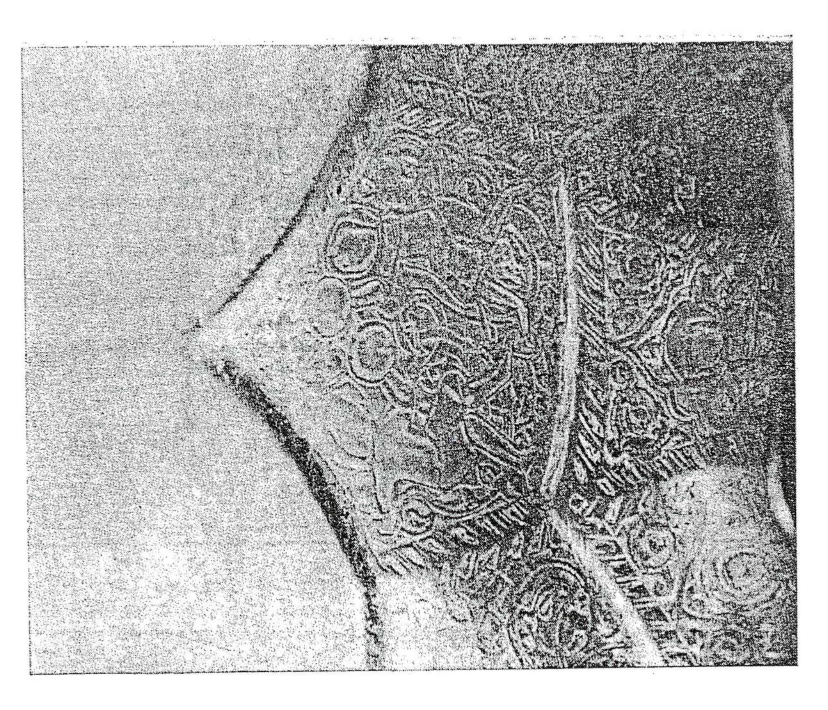
شكل ٧٨



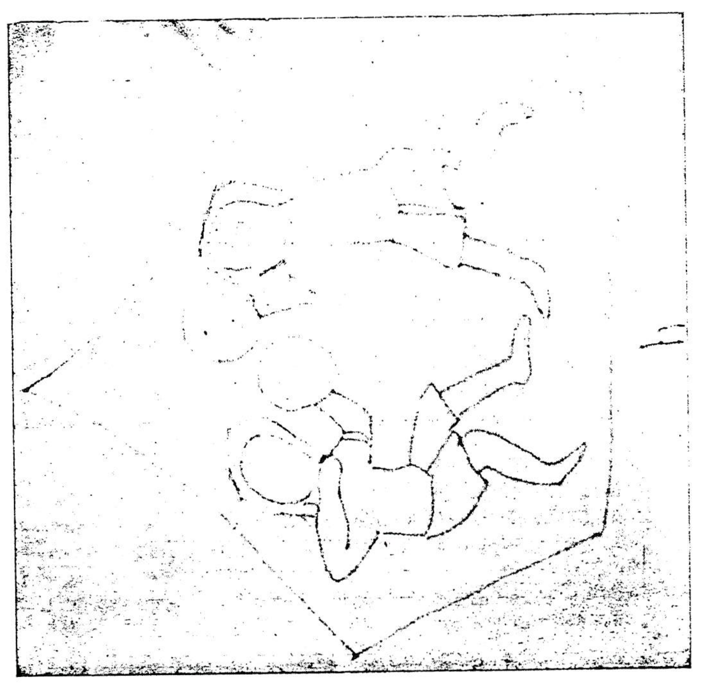
صورة ٧



شكل ٧٩



صورة ٢٢٦ Z



شكل ٨٠

إن أهم الأسباب التى تجعلنا نفكر فى أن الإبريق رقم ١٠٢ هو نموذج يرجع إلى المنطقة الأرتوقية، هو استخدامه لتكوينة "الصعود إلى السماء" فوق بدنه. حيث إن هذه التكوينة قد تمت مشاهدتها فى زخرفة أثرين فقط من بين الآثار المعدنية السلجوقية. وهذان النموذجان أيضا أثران يرجعان إلى المنطقة الأرتوقية (انظر صـــورة ١٦٦ C وحاشية ٦٨٦ وصورة ١٦٧ وحاشية ٧٠١). إن مشهد "الصعود إلى السماء" الذى يأخذ موضعه فوق الإبريق ١٠٢ فى سجلات الجرد والقيد، مع أنه يختلف عن مشاهد "الصعود إلى السماء" المرتبطة بالإكنوغرافية البيزنطية، فإنه مرتبط بهذه المشاهد من ناحية الموضوع.

ومع المشاهد التى تجسد الصراع والجدال بين الغرفين والسفينكس والأسد والثور التى تشاهد فيما بين زخارف الإبريق رقم ١٠٢، فإن تكوينة زوج الغرفين "أو السباع" المرتبطة ببعضها بأطراف أجنحتها هى الأخرى تقوى القناعة بإمكانية أن يكون هذا الأثر نموذجا يعود إلى المنطقة الأرتوقية. وكما سبق وأن أوضحنا سابقا، فإن مشهد الصراع بين الأسد والثور يظهر أمامنا فيما بين زخارف الطاس المزخرف بالمينا (انظر صورة a-b١٦٦) والتى تحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الدين داود، وكما تظهر فى التكوينة التى تجسد ارتباط زوج الغرفين "أو السباع" من أطراف أجنحتها على التوكة الفضية الموجودة فى المتحف البريطانى والتى أرجعناها إلى المنطقة الأرتوقية (انظر صورة ١٦٣ b).

إن شخصية الحاكم الموجود فى تكوينة العرش الثلاثية الموجودة فوق الإبريق رقم ١٠٢ والتى ذكرنا أنه يمسك فى يده طائرا بدلا من القدح، وأن

هيكل الحاكم الممسك بطائر فى يده نراه أيضا فوق الإبريق المؤرخ بعام ١٢٢٣م = ٦٢٠هـ (انظر تخطيط ٤٩ a التكوينة الموجودة فى المتصف والذى يرجع إلى المنطقة الأرتوقية لوجود كتابة عبارة "المسعود طشتخانة" أى "مغسلة المسعود" وتوقيع الأسطى الموصلي. وفوق الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م = ٦٢٢هـ (انظر تخطيط ٥٢ a التكوينة الثانية عن اليمين) نراها ضمن مشاهد العرش. وبخاصة أن تصاوير الحاكم الذى يمسك بالطائر فى يده يتضح أنها تكوينة محبوبة ومرغوبة فى المنطقة الأرتوقية.

ولو وضعنا الخصائص والمواصفات والتفاصيل التى أوضحناها سابقا أمام أعيننا، فإننا يمكننا نسب الإبريق المقيد تحت رقم ١٠٢ إلى المنطقة الأرتوقية، وإلى جانب استخدامه التكفيت الفضى فى زخارفه، فإن هذا الأثر الذى استخدم التكفيت الذهبى أيضا فى احتمال كبير يمكن إرجاعه حاليا إلى أواسط القرن الثالث عشر أى السابع الهجري، وأنه نموذج قد صنع قبل مدة قصيرة من استيلاء المغول سنة ١٢٥٩م = ٦٥٨هـ.

وحيث الإبريق رقم ١٠٢ فى المتحف الخاص بالآثار الإسلامية والتركية واحد من النماذج الإسلامية النادرة المزخرفة بالموضوعات المسيحية (هو واحد من ثلاثة عشر أثرا معروفة الآن) من ناحية، وأنه من النماذج الجديدة التى يمكن إرجاعها إلى المنطقة الأرتوقية من بين آثار العصر السلجوقى المزخرفة بتقنية التكفيت أيضا، فإن له أهمية كبيرة.

* * * * *

وهكذا نكون قد قدمنا وصنفنا الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصور الإسلامية حتى نهاية العصر السلجوقي، والمعروضة فى المجموعات

الخاصة والمتاحف التركية. وأن بين الآثار المعدنية الموجودة فى المتاحف التركية، يوجد نموذجان مهمان يعودان إلى العصر الإسلامى المبكر (انظر صور ١٧٩ a-b و ١٨٠ a-c)، وأن هذين الأثرين قطعتان ترجعان إلى القرن العاشر (إلى العصر العباسي).

ولم تصادف ضمن المجموعات الخاصة التركية أى قطع أو نماذج يمكن إرجاعها إلى العصر الفاطمي.

إن عدد الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلچوقى فى المجموعات الخاصة والمتاحف التركية ليس كبيرا. ولكن فيما بين النماذج الخمسة والأربعين التى أمكن رصدها توجد نماذج تمثل كلا من إيران وبلاد ما بين الرافدين وسوريا والأناضول وغيرها من المناطق الجغرافية، كما تمثل كل المدارس الفنية المعدنية التى استخدمت كل التقنيات المختلفة. ولا توجد بين الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلچوقى فى المتاحف التركية نماذج ذهبية وفضية؛ فكل الآثار الموجودة من البرونز والنحاس الأصفر ونموذج واحد من الصلب.

إن الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصر السلچوقى والمعروضة فى متاحف تركية؛ منها تسع قطع تعود إلى إيران، وخمس قطع ترجع إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين، وثلاثون قطعة ترجع إلى الأناضول.

ثمانى من القطع التى أرجعناها إلى إيران قد تم صنعها بالصب وزخرفت بالتخريم (انظر صور ١٨١ – ١٨٧)، أما النموذج التاسع فقد زخرف بتقنية التكفيت (انظر صورة ١٨٨).

إحدى القطع الخمس التى أرجعناها إلى سوريا وبلاد ما بين النهرين قد زخرفت بتقنية التخريم (انظر صورة ١٨٩) والثانية بالنقوش البارزة المتحصلة بالصهر (انظر صـــورة ١٩٠) والنماذج الثلاثة البـــاقية قد تم الحصول على زخارفها بتقنية التطعيم (انظر صور ١٩١ – ١٩٣).

تكون النماذج التى ترجع إلى الأناضول المجموعة الأكثر وجودا بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقى الموجودة فى المجموعات الخاصة فى المتاحف التركية. ومن بين الآثار الثلاثين التى أمكننا حصرها، ثلاث قطع زخرفت بالتخريم. (انظر صور ١٩٤ – ١٩٦) وعشرون قطعة فوقها رسوم نقوش بارزة قد تم الحصول عليها بالصب (لو أحصينا الدراهم واحدا واحدا فإن هذا العدد سيرتفع. (انظر صور ١٩٧ – ٢٢٢)، وقطعتان زخرفتا بتقنية الحفر (انظر صورة ٢٢٣) وقطعة واحدة زخرفت بالريبوزيه. (انظر صورة ٢٢٤) وقطعتان زخرفتا بتقنية التطعيم (انظر صور ٢٢٥ – ٢٢٦). وهذه كلها نماذج مزخرفة وموجودة.

فى الجزء الذى درسنا فيه الآثار المعدنية للعصر السلجوقى الموجودة فى البلدان الأجنبية، قمنا بالتعريف بعشرين نموذجا زخرفت بتقنيات مختلفة، وترجع إلى الأناضول (انظر صور ١٦٣ – ١٧٨). وهكذا فإن عدد الآثار المعدنية التى أمكن إسنادها وإرجاعها إلى سلاچقة الأناضول، وقطعتان زخرفتا لو أضفنا إليها النماذج الموجودة فى المجموعات التركية لاقترب العدد من خمسين قطعة أثرية.

إن أعداد النماذج المزخرفة بتقنيات التخريم، والمينا، والريبوزيه والحفر، والتكفيت من الآثار المعدنية التى ترجع إلى السلاچقة مع أنها ليست

كثيرة كثرة الآثار المزخرفة بالنقوش البارزة التى أمكن تطبيقها بالصب، فإن كل نموذج منها يعتبر عملا فنيا ويظهر فنية وإبداعا فوق العادة. هذه التحف الفنية تدعم وجود معامل وورش فنية معدنية متطورة تعمل على تقنيات مختلفة ومتنوعة فى الأناضول فى العصر السلچوقى وبخاصة فى قونية والمنطقة الأرتوقية.

* * * * *

﴿ هوامش المترجم لهذا الجزء ﴾

(78*) **كيخسرو ٢ (غياث الدنيا والدين) (ت٦٤٣هـ = ١٢٤٥م):** ابــن كيقبــاذ ســلطان سلجوقى (آسيا الصغرى) تولى الملك بمساعدة سعد الدين كوپك. عقد صــلحاً مــع الأهوبيين. فى أيامه تدهورت شئون الدولة فقامت فتنة (بابا إســحاق) ثــم الخطــر المغولي.

كيخسرو ٣ (غياث الدين). (ت ٦٨٢هـ = ١٢٨٣م) ابن ركن الدين بــن كلــيج آرسلان. تولى الحكم بفضل وزيره معين الدين الذى انتهى باغتياله سنة ١٢٧٧م.. أضحى ألعوبة فى أيدى المغول. اغتيل هو أيضاً. انظر؛ المنجد...

(79*) **نصيبين:** مدينة فيما بين النهرين (فى تركيا حاليا). كانت منذ القــرن الثالــث مهــد الآداب السريانية حتى سقوطها فى أيدى الساسانيين سنة ٣٦٥ وقد كانت مركزاً فى أواخر القرن الخامس الميلادى وحتى منتصف السادس الميلادى لمع فيها علمــاء كبار. انظر: المنجد.. .

(80*) **أفيون:** مدينة فى . تركيا، تقع جنوب غربى أنقرة، وتُسمى أيضــاً أفيــون قــره حصار..

(81*) **حرَّان (Harran):** مدينة قديمة فى بلاد ما بين النهرين موطن أسرة إبراهيم الخليل بعد هجرته من أور (التوراة) كانت مركزاً مهما على طريق التجارة من نينوى إلى كركميش.

دعاها الرومان كارهاى. فيها سقط كاسيوس قاتل قيصر فى معركة ضد القــرثيين. قاعدة بلاد مضر. فتحها العرب على يد عياض بن غنم ٦٣٩. اشتهرت بالفلاســفة والعلماء كثابت بن قره وأولاده. بها بقايا آثار بيزنطية وعربية. انظر؛ المنجد..

(82*) **الجزرى؛** (بديع الزمان إسماعيل)؛ فنان ألف لمحمود بن آرتق فى آمد (كتاب فــى معرفة الحيل الهندسية) عام ١٢٠٥م وفيه التعليمات على صنع الســاعات. انظــر: المنجد...

(*83) **القراخانيون:** (٣٨٢ – ٦٠٧هـ = ٩٩٢ – ١٢١١م) فيما وراء النهر والتركستان الشرقية وتشتمل على ثلاث أسر أ- القراخانيون فى الدولة المتحدة وتبدأ بعلى بن موسى وتنتهى بيوسف الأول قادرخان، ثم ب- القراخانيون فى الدولة الغربية (ما وراء النهر وبخارى وسمرقند وغرب فرغانه) وتبدأ مع محمد عين الدولة (٤٣٣هـ = ١٠٤١م) وتنتهى باحتلال الخوارزمشاهيون لبلاد ما وراء النهر سنة ١٢١١م. جـ- القاغانيون فى+ الدولة الشرقية (طلس اسفنجاب – شاس – سامرجبه – كاشغر – شرق فرغانه) وتبدأ بسليمان عام ٤٢٣/ ١٠٣٢م وتنتهى بمحمد الثالث ٦٠٧/ ١٢١١ ثم احتلال قوشلوج لهم. انظر: فنون الترك وعمائرهم. تأليف أوقطاى آصلان آبا، ترجمة أحمد محمد عيسى إستانبول ١٩٨٧م ص ٢١٩ – ٣٢٠.

(*84) **رستم دستان:** ملحمة رستم؛ وهو من أبطال الفرس، شخصية أسطورية قالوا إنها عاشت نحو ٣٠٠ ق.م وقام بأعمال بطولية عجيبة. تزوج بامرأة تركية طورانية وقتل فى الحرب. تغنى الفردوس فى ملحمته الشاهنامة بمغامراته وزيَّن الفنانون الفرس مخطوطاتهم وأعمالهم الفنيَّة بصور من بطولاته. انظر: المنجد..

(*85) **قِنْطُورَسْ "Kentauros" = سنتور** مخلوق خرافى ذو روح شريرة يجرى ذكره فى الأساطير اليونانية، قسمه الأعلى على هيئة إنسان بينما بقية الجسم على هيئة حصان، انظر:

Adnan Turanı, Sanat terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, Ist. 6 bask, 1995.

(*86) **سيد بطال غازي:** بطل ملحمى عاش فى الثغور الإسلامية مع الدولة البيزنطية وكان يسعى لنشر الإسلام وحماية من أسلم فى قرى الأناضول التى كانت تحت سيطرة البيزنطيين.

٥- الْخَاتِمَة

ها نحن قد عرَّفنا بالنماذج الرئيسة لفن المعادن منذ بدايـــة الإســـلام حتى نهاية عصر سلاچقة الأناضول، وقد قمنا بدراسة هذه النماذج وتحليلها بعد أن قسَّمنا هذه الشريحة الزمنية الطويلة إلى مرحلة فجر الإسلام والعصر الفاطمى والسلچوقي.

أ- النَتائِج الَتى تَمَّ الْوُصُول إليها حَوْل الْخَصائِص المُمَيِّـــزة لِفَـــن المَعْدَن فى فجر الإسلام:

إن الآثار الذَهَبِيَّة والفِضِّيَّة والبرونزية التى صنعت فى معظمها فـــى معامل وورش ما وراء النهر وإيران وبلاد ما بين الرافدين خـــلال أربعـــة قرون ممتدة من أواسط القرن السابع الميلادى التى نعرفها بفجـــر الإســـلام حتى أواسط القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري، قد حافظت على عَنْعَنات وتُراث الفن المعدنى الساسانى الذى ساد حكمه فى هذه المناطق قبل ظهور الإسلام بصفة عامة سواء من ناحية الخامات وأنواع القوالب والفورم وتقنيات الزخرفة أو موضوعاتها أو من ناحية العناصر الزخرفيـــة. ولهـــذا

السبب فإن الآثار المعدنية فى فجر الإسلام – وخاصة النماذج المصنعة فى القرون الثلاثة الأول – كانت متداخلة مع الأعمال التى صنعت فى العصر السابق عليها بشكل يجعل الكثيرين يطلقون عليها "آثار العصر الساسانى المتأخر" أو "آثار ما بعد العصر الساساني". إن هذه الأعمال التى تصنف على هذا المنوال، تؤكد القناعة بأنها استمرار أو إعادة لأعمال العصر الساسانى إلى الحياة. ومع أنها أعمال مستوحاة من قوالب وتقنيات وموضوعات الزخرفة السّاسانية وعناصرها فإنها قد استخدمتها مع إجراء تغييرات كبيرة، وأكسبت الموديلات القديمة مفاهيم جديدة وفقا لمفاهيمها وأذواقها الخاصة بها. كما أنها قد استحدثت فى هذا العصر المبكر بعض التقنيات الزخرفية الجديدة والقوالب التى لم تكن معروفة أو تمت مشاهدتها فى العصر الساساني. ويمكننا أن نختصر العناصر التى تميز نماذج فجر الإسلام عن نماذج العصر الساسانى فى السمات الرئيسة التالية:

لقد تم خلال فجر الإسلام تواصل استخدام تقنيات الزخرفة مثل التذهيب والنيلو والحفر والريبوزيه التى كانت مطبقة فى العصر الساساني؛ إلا أن الآثار المعدنية فى فجر الإسلام قد أظهرت بعض الفوارق عند تطبيق هذه التقنيات.

تتكون الغالبية العظمى من الآثار المعدنية فى العصر الساسانى من أطباق فضية مزخرفة برسوم وخطوط زخرفية بارزة. إن الزخارف التى تزين الأطباق الساسانية قد تم الحصول عليها بتقنية الريبوزيه الحقيقية يعنى بالطرق بالشاكوش من أسفل إلى أعلى، وفى بعض النماذج تم استخدام تقنية "Aplike – rölief" أى الحفر المعلق لكى يزداد ارتفاع وبروز الزخرفة.

أما فى الآثار المعدنية فى فجر الإسلام، فقد كان الروليف غائرا، وكانت الزخارف بشكل عام يتم الحصول عليها بالطرق بالشاكوش من أعلى أى من على السطح حتى تنحنى الأرضية، أو يتم الحصول على النقش بحفر المعدن من منطقة الأرضية (انظر صورة ١-٢، ٤-١٤، ١٦-١٧).

وفى حين كانت النقوش على الآثار المعدنية فى فجر الإسلام مشغولة بالحفر الغائر، فإن الخطوط – وخاصة الأضلاع – حفرت على هيئة مجار عميقة وسميكة، وتم توضيحها جيدا وذلك بملأ داخلها بالنيلو. ورويدا رويدا بدأ النقش الغائر "الروليف" يحل محل الزخرفة التى يتم الحصول عليها بالحفر. وفى هذه المرحلة المبكرة أجريت أولى التجارب بتقنيات التكفيت بمعدن آخر على المعدن الرئيس، وتقنية التخريم التى لم تكن تصادف على الآثار الساسانية.

استمر الفنان فى فجر الإسلام؛ فى استخدام قوالب الأدوات المعدنية الساسانية كالطاس والإبريق والطبق من ناحية (انظر صورة ١، ٢٠-٢٤) ومن ناحية أخرى أجرى تطويرات ملحوظة فى شكل القوالب الجديدة؛ مثل الصينية الثمانية (انظر صورة ١٥)، والطاس ذو القوائم الطويلة الذى يشبه القارب (انظر صورة ١١)، والإبريق ذو العنق الطويل الرفيع، والبدن الكروى ذو النتوء لكى يستند عليها الإصبع، أو ذلك الذى على هيئة الديك مبسم = بزبوز، أو بروز على هيئة رمانة لكى يستند عليها الإصبع (انظر صورة ١٨، ٢٨-٢٥) كذلك.

ومع أن الغالبية العظمى من العناصر والموضوعات التى تزخرف الآثار المعدنية فى العصر الإسلامى المبكر كانت معتمدة على تيبات =

شخصيات ما قبل العصر الساساني، فإن السمات العامة للزخرفة قد شهدت تغيرات أسلوبية واضحة؛ حيث بعد الفنان عن الطبيعية موضحا ما يود الذهاب إليه بالرمز؛ حيث حور النباتات والهياكل الحيوانية وعبر عن المناظر والمشاهد بالإيمان الرمزي. إن العناصر النباتية والهياكل الحيوانية التى تعتبر تجديدا خاصة فى المرحلة الإسلامية، قد تم توضيحها بتفاعلها مع بعضها، هذا التفاعل الذى جعلها خارج نطاق الطبيعة، أخرجها فى الوقت نفسه من النمطية والقولبة المعهودة فى التكوينات الزخرفية. وبدأت الزخرفة المجردة تنتشر على كل سطح التحفة. وبهذه الموتيفات المرتبطة ببعضها بعضا والمتكررة، خلق الفنان نوعا من التناغم من ناحية، والإحساس بالبعد اللانهائى من ناحية أخرى.

خلال فترة فجر الإسلام تنوعت الموضوعات الإيكنوغرافية المستخدمة فى زخرفة الآثار المعدنية. واستحدث الفنان فى تلك الحقبة فى المعامل الإيكنوغرافية لفن المعادن مشاهد لم تكن تشاهد فى العصر الساسانى مثل: "هيكل الحاكم الجالس متربعا على عرشه وقد أسند إحدى يديه على فخذه وأمسك باليد الأخرى قدحا أو صولجانا" (انظر صورة ٤٠ ، ٣٧a، ٢) و "هيكل الفارس القناص الذى يصطاد بالصقر وقد رسم فى ملابس الرحل" (انظر صور ٤٢، b ٤٠) وكانت هذه التكوينات أصلية بالنسبة لأواسط آسيا، أو مناظر التسلية الملكية التى تحتوى على الراقصات أو شخوص الموسيقيين (انظر صور ٩ ، ٨ ، ١). فهذه المشاهد قد دخلت ورش الفنان المسلم خلال هذه الحقبة.

ابتعدت مشاهد العرش والصيد التراثية المرتبطة بنمـاذج مـا قبـل العصر الساسانى فى معظمها عـن مسـتوى الموديـل المعتـاد، وفقـدت الموضوعات علاقاتها بالكتل العريضة، مثال ذلك أن شخوص النسوة نصف العاريات كانت قد فقدت تماما المفاهيم التى كانـت تحملهـا فـى العصـر الساساني، واستخدمت كرمز داخل نطاق مشاهد التسلية الملكية أو كرمز لهذه المشاهد ذاتها (انظر ١١ ، ١).

خلال القرن الأخير من العصر الإسلامى المبكر، أى مـن أواسـط القرن العاشر إلى أواسط القرن الحادى عشر بولغ فى زخرفة الآثار المعدنية فى تلك المرحلة، واكتسبت الزخرفة شخصية إسلامية كاملة، فالبدن والرأس والجناح وما شابهها من أجزاء قسمت بأطر، وشحنت بعناصـر هندسـية لا علاقة لها بتلك الموضوعات التـى بـداخلها (انظـر صـورة ١٨ ، ١٥)، واستخدم الخط العربى كعنصر زخرفى (انظر صور ٣١، ٢٩، ١٩، ١٨). وقد قوى ذلك الشخصية الإسلامية فى الزخرفة تماما.

يتضح من الكتابات التى تعلو أبدان الآثار المعدنية فى فجر الإسـلام أنها ترجع إلى ورش كل من بلاد ما بين الرافدين أو غرب إيران فى تلـك الفترة، أو إلى ورش ومعامل فن المعادن فى خراسان، وعلى بعض النماذج ذات الكتابة قد ذكرت أسماء أمراء بويهيين وساسانيين، ويستدل من ذلك على أن الآثار المعدنية التى تحمل قيمة عالية ووضعا اجتماعيا مميزا، كانت فـى العصر الساسانى كما هو الحال فى كل العصور، أنتجت من أجـل الطبقـة الأرستقراطية الإقطاعية، وفى فجر الإسلام كما كان الحـال فـى العصـر الساساني، صنعت تلك التحف من أجل الطبقات الحاكمة.

تحتوى المجموعات التركية الخاصة على أعــداد قليلــة جــداً مــن الأعمال المعدنية التى ترجع إلى فجر الإسلام، ومــن بــين هــذه النمــاذج الموجودة فى المتحف الأركيولوجى فى إستانبول، ميدالية ذهبية ضُرِبَت فى بغداد عام ٩٧٥، ويذكر فى كتاباتها اسما كل من الخليفة العباســى الطــائع والأمير البُوَيْهى عز الدولة بختيار (انظر صورة ١٧٩ a-b). وهذه التُّحفــة تحمل أهمية كبرى لكونها وثيقة تاريخية، لأنها تُساعد فى تــأريخ التحــف المشابهة المزخرفة بتكوينة عرشية ولكنها تخلو من كتابــة مثــل الميداليــة الذهبية الموجودة بمعرض الفرير للفنون فى واشنطن والتى تعود إلى الأعوام نفسها. ومن هذه الأعمال إبريق برونزى صــغير معــروض فــى متحــف الإثنوغرافية فى أنقرة وقد أرجعناه إلى إيران ما بين النهــرين فــى القــرن العاشر (انظر صورة ١٨٠) هو نموذج جديد لم يُنشر مــن قبــل يمكــن أن نُضيفه إلى مجمــوعة أباريق فجر الإســلام التى لم يتجــاوز عددها خمسة أو ستة من ذات الْبَدَن الكُرَوِى والعنق الرفيع الطويل ومقابضها ذات رمانة.

ب- النَّتَائِج التى تَمَّ الْوُصُول إليها حَوْل السِّــمات المُمَيِّــزة لِفَــنِ الْمَعَادَن فى العصر الفاطمي:

تقترب التحف المعدنية المصنوعة فى مصر قبل الفاطميين وتتشــابه تشابها كبيراً سواء من ناحية القوالب والفُورم أو من ناحية تقنيــات الصــنع والزخرفة مع النماذج القبطية، فمن بين الآثار المعدنية التى تعود إلــى هــذا العصر، القطع التى استخدمت الخط الكوفى فزخرفتها فقط إلى فجر الإسلام بشكل قاطع.

لما كان الفاطميون الذين ساد حكمهم فى مصر فيما بين أعوام ٩٦٩ – ١١٧١م = ٣٥٩ – ٥٦٧هـ أقواما من أصول ترجع إلى شمال أفريقيا، ولما كانوا قد قدموا من المغرب من ناحية، وكانوا مرتبطين بالمذهب الشيعى من ناحية أخرى، فقد استقوا من المنابع الثقافية الإيرانية. ولما كان الفاطميون قد أبدوا الكثير من التسامح خلال ذلك العصر تجاه المسيحيين، فقد نتج عن ذلك زيادة مضطردة فى علاقاتهم مع بيزنطة والغرب المسيحى وتطور الفن الفاطمى مستعينا فى ذلك بتأثيرات الثقافات المتعددة والمناطق المختلفة؛ فما هى إلا مدة وجيزة حتى وجد ذاتيته. وبداية من مطلع القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجرى دخلت أراضى شمال أفريقيا وإسبانيا المسلمة بكاملها تحت تأثير النفوذ الثقافى المصرى الفاطمي.

ومع أن عدد القطع الأثرية المعدنية التى ترجع إلى العصر الفاطمى التى وصلتنا فى الوقت الراهن، ليست كثيرة بالقدر الذى أوضحته المصادر التاريخية، فإن النماذج الموجودة تبين أنها قد صنعت من المعادن النفيسة لذلك العصر (انظر صور ٤٥ – ٤٤) من ناحية، ومن معدن البرونز من ناحية أخرى (انظر صورة ٥٤ ← ٤٦) وأنها قد طبقت بنجاح تقنيات الزخرفة المعدنية المختلفة مثل الريبوزيه والحفر والتخريم والتذهيب والنيلو والفيليجرة، والجرانوله والتكفيت بالأحجار الكريمة والمينا الكلويسونية فوق تلك المعادن. وأهم تجديد أحدثه الفاطميون فى فن المعادن الإسلامية هو تقنية المينا الكلويسونية التى نشاهد استخدامهم لها فى زخرفة أدوات الزينة المصنوعة من الذهب، فهذه التقنية التى ظهرت أمامنا لأول مرة فى العصور الإسلامية والتى نراها مطبقة فوق المجوهرات الإسبانية والمصرية (انظر

صور a, b ٤٤) التى ترجع إلى القرنين الحـــادى عشـــر والثـــانى عشـــر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين، كانت مستخدمة اعتبارا من القـــرن السادس الميلادى فى زخرفة الأعمال البيزنطية، ويمكننا أن نخمن بأن صناع الفن المعدنى فى العصر الفاطمى قد تعلمـــوا هـــذه التقنيـــة مـــن الصـــناع البيزنطيين.

صنعت الغالبية العظمى من الآثار البرونزية التى يمكن إرجاعها إلى العصر الفاطمى بتقنية الصب وزخرفت بتقنية الحفر وتتكون من أوانى مياه = "أكوامانيلات" وزخارف عيون مائية على هيئة هياكـــل حيوانيـــة (انظـــر صور ٥٣ – ٤٦). هذه الأعمال التى يمكن إضافتها إلى إبداعات الإســـبان المسلمين والمؤرخة بالقرنين ١١، ١٢ يدخل قسم منها إلى الثقافة المصرية، وقسم آخر إلى الثقافة الفاطمية، وهى تعكس تأثيرات الفن الإيرانـــي. ظلـــت القوالب التى تأخذ أشكال هياكل الحيوانات فى إيران تصنع فيها بدون انقطاع منذ العصور القديمة، وظل هذا التقليد متبعا فى فجر الإسلام (انظر صـــور ٣٥ – ٣٢) وحتى فى العصور السلچوقية أيضا (انظر صور ١٢٥ ، ٨١ – ٧٤). ويمكن أن نخمن أن أوانى المياه = الأكوامانيلات وحليات عيون الميـــاه = الفسقيات الفاطمية التى كانت على شكل هياكل حيوانية مستوحاة من النماذج الإيرانية التى تعود إلى أواخر فجر الإسلام وإلى العصر السلچوقي. ولكـــن هياكل الحيوانات الفاطمية تظهر بعض الفـــوارق عـــن الهياكـــل الإيرانيـــة المعاصرة لها؛ فقسم من التحف التى على هيئة هياكل حيوانية والتى أمكـــن إرجاعها إلى إيران فى العصر السلچوقي، زخرف جزء منها بتقنية الحفـــر، بينما زخرف قسم آخر بتقنية التخريم ومنها أكوامانيل، وقنديل زيت وزينـــة

عرش ... إلخ قد نقشت برسوم محفورة على أجسادها (انظر صـــور ١٢٥، ٨١ – ٧٩) ولكن النماذج أمثال المباخر والمواقد صنعت على هيئة قفــص وطبق على أجسادها زخرفة التخريم (انظر صور ٧٨ – ٧٤) ولا يوجد فيها بين القطع التى على شاكلة الهياكل الحيوانية الفاطمية نماذج مزخرفة بتقنيــة التخريم وطرزه مثل المباخر السلجوقية؛ فهياكل الحيوانات البرونزية التــى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين/ الخامس والسادس الهجريين والتى يمكن إسنادها سواء إلى مصر أو إلى إسبانيا المسلمة، كلهــا قطع مزخرفة بتقنية الحفر.

تختلف هياكل الحيوانات الفاطمية اختلافا واضحا أيضا عن هياكــل الحيوانات الإيرانية السلجوقية من ناحية الأســاليب، ففــى حــين جســدت الحيوانات السلجوقية وشغلت بأسلوب نمطي، فقد شكلت الحيوانات الفاطميــة بمفهوم أكثر طبيعية وواقعية، وبخاصة تلك النماذج (انظر ٤٧ – ٤٦) التى على هيئة غزلان وأرانب، والتى يمكن إرجاعها إلى مصر بالذات. إن هــذه الخاصية المتعلقة بهياكل الحيوانات الفاطمية لتعكس تأثيرات منطقة البحــر الأبيض التى استمرت كتراث فنى عتيق.

ولا تصادف بين الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصور الإســلامية المختلفة والموجودة فى المتاحف التركية نماذج تعود إلى العصر الفاطمي.

ج- إضافات السلاجقة إلى الفن الإسلامى المعدني:

بدأت مع العصور السلجوقية مرحلة مزدهرة جدا فى الفن الإسلامى

المعدني. وكان من أهم العوامل والخواص التى أثرت إلى حد كبير فى تطور الفنون والثقافة فى العصر السلچوقي، استيطان كتل كبيرة من الأتراك الذين نزحوا من أواسط آسيا – موطنهم الأصلى – واستقرارهم فى مناطق الشرق الأدنى، فالأتراك منذ أواسط القرن الثامن الميلادي/ الثانى الهجـرى وهـم يدخلون إلى المناطق الإسلامية فى تجمعات كبيرة، وتحملوا مسئوليات جساما فى الجيش والإدارة العباسية. ولكن توطن الترك فى مناطق الشرق الأدنـى بتجمعات كبيرة، وتكوينهم مجموعة ثقافية ولغوية ثالثة إلى جـوار العـرب والفرس، فى العصر السلچوقى الأصلي، قد تحقق بشكل فعلى فـى أواسـط القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري. فتكوين إمبراطورية تركيـة ممتدة من خراسان وحتى الأناضول، وتأمين إعادة إحياء الوحـدة والاتحـاد الإسلامى الذى كان قد تفكك سياسيا قبل السلاچقة، وكما هو الحال فى كـل فروع الفن الإسلامي، كل ذلك فتح الطريق أمام تطورات مهمـة فـى فـن المعادن أيضا. فالسلاچقة قد خرجوا علينا بتجديدات وتنوعات كثيـرة فـى الأعمال المعدنية سواء من ناحية الخامات والتقنيات أو أنواع القوالب وأشكال الفورم التى تعود إلى عصرهم سواء أكانت تحمل تأثير ثقافاتهم التى حملوها معهم من أواسط آسيا من ناحية، أم من ناحية أخرى الثقافات القديمة للمناطق التى استولوا عليها.

١ – التجديد فى الخامات:

تواصل فى العصر السلچوقى صنع الأعمال التى تعتمد على الخامات المستخدمة فى الفنون المعدنية فى فجر الإسلام والعصر الساسانى كالـذهب

والفضة والبرونز، ولكن فى هذا العصر كان استخدام المعادن الثمينة محدودا بالقياس إلى ما هو مصنوع من معدن البرونز. وفيما بعد منتصف القرن ١٢ – وباستثناء أدوات الزينة – خرجت هذه المعادن الثمينة من بين المعادن الرئيسة فى صنع التحف المعدنية. والنماذج الذهبية والفضية التى تعود إلى العصر السلچوقى كلها تقريبا قطع ترجع إلى إيران والسلاچقة العظام. فمنذ أواخر القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، وبدئ فى استخدام سبائك النحاس الأصفر جنبا إلى جنب مع البرونز فى صناعة التحف المعدنية. إن استخدام سبائك النحاس الأصفر بشكل واسع بسبب لمعانه ولونه باعتباره أفتح من البرونز، وكونه خامة أكثر ملاءمة للتحف التى سوف تصنع بتقنية الطرق بصفة خاصة، ليعتبر واحدا من أهم التجديدات التى أحدثها العصر السلچوقى فى فن المعدن الإسلامي.

٢- التجديد الذى حدث فى التقنية:

ارتبط تقليل الآثار المصنوعة من المعادن الثمينة قبيل أواسط القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى فى العصر السلچوقي، وإحلال النحاس تدريجيا محل هذه الخامات بتطور كبير فى تقنيات الزخرفة المعدنية، فالأسطوات السلاچقة استحدثوا تقنيات جديدة تؤمن الزخرفة بشكل ثرى ومظهرى للأعمال النحاسية والبرونزية تغنى عن النماذج الفضية والذهبية. إن تقنيات الزخرفة المعدنية كلها، المعروفة منذ العصر القديم فى ديار الشرق الأدنى والمستخدمة فى الفن المعدنى كالحفر والنقش البارز والتذهيب والصوات = النيلو، بل حتى تقنية المينا النادرة الاستخدام فى العالم الإسلامى

والمعروفة على أنها تقنية قد انتقلت من الفن البيزنطى إلى الفن الإسلامي، كل هذه التقنيات تم تطبيقها بمهارة فى العصر السلچوقي؛ ولكن تقنيات التخريم وتكفيت معدن بمعدن آخر بالذات والتى كانت مستخدمة فى خراسان فى أواسط القرن ١٢، والتى لم تر فى أى عصر قط من قبل فى تاريخ الفن المعدني، تطورت تطورا ملحوظا ومشهودا فى هذا العصر. استخدمت تقنية التخريم فى العصر السلچوقى على نطاق واسع فى زخرفة القطع الفنية التى تصنع بالطرق على ألواح رقيقة مثل القناديل، وكذلك على القطع التى يتم الحصول عليها بالصب مثل المباخر والشمعدانات والمناجل، وكانت تستخدم أحيانا بشكل يغطى كل سطح القطع الفنية.

إن طراز التكفيت الذى تطور تطورا كبيرا فى خراسان فى أواسط القرن الثانى عشر، قد جلب إلى بلاد الرافدين على يد الصناع الخراسانيين الذى هربوا إلى الغرب فرارا من الغزو المغولى القادم من الشرق فى بدايات القرن الثالث عشر. ففى بلاد ما بين النهرين الخاضعة لحكم الزنكيين وهم من أتابكة السلاچقة، وبخاصة فى مدينة الموصل، ازدهرت تقنية التكفيت ازدهارا كبيرا، إلى حد أن الأسطوات الموصليين هم الذين نقلوها من الشرق الأدنى، ونشروها فى المناطق الأخرى من العالم الإسلامى التى تقع خارج نطاق شمال أفريقيا وإسبانيا. طبقت تقنية التطعيم والتكفيت فى العصر السلچوقى أولا فوق الأعمال البرونزية فقط، وقد استخدمت فى ذلك أوراق الفضة والنحاس الأحمر كحشوات للتطعيم. واعتبارا من نهايات القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى تم ترجيح وتفضيل سبائك الشبة لكونها فاتحة اللون عن البرونز وذلك فى الأعمال التى سوف تزخرف بتقنية

التكفيت والتطعيم. ومنذ النصف الأول من القرن الثالث عشــر بــدأت تقــل تدريجيا تكفيتات النحاس، وفيما بعد أواسط هذا القرن نفســه بــدأت تتــرك مجالها لتطعيمات الذهب. وفوق الآثار المعدنية المزخرفة بتقنية التكفيت فى العصر السلچوقى استخدمت تطعيمات الصوات = النيلو أيضا جنبا إلى جنب مع مختلف الحشوات المعدنية المختلفة الألوان والأنواع، وهكذا تم الحصول فى هذا العصر على تكوينات زخرفية مختلفة الألوان على نطاق واسع فــى المنمنمات والسيراميكيات الميناثية إلى جانب استخدام لون واحد على خامــة معدنية واحدة. إن تقنية زخرفة المعدن بألوان متعددة ومتنوعة وتطورها قــد فتح الباب على مصراعيه أمام تنوع وتكاثر الموضوعات الإيكنوغرافية.

٣- التجديد الذى حدث فى أنواع الأواني:

إن الأعمال المعدنية فى العصر السلچوقي، من ناحية أنواع الأواني، تظهر أمامنا فى تنوع كبير بالقياس إلى فجر الإسلام وبداياتــه. فباســتثناء الأوانى التى على شاكلة الهياكل الحيوانية والمصنوعة من المعدن، والأطباق والصوانى والطاسات والأباريق والمشارب والقناديــل التــى ظهــرت فــى العصور الإسلامية المبكرة، فإنه يمكن تتبع أعمال معدنية تناسب أغراضــا حياتية متنوعة كالمرايا والهاونات والمباخر والمناجل والصــناديق والعلــب والمقالم والمحابر والبكارج والشمعدانات والطسوت والقدور والقوارير وتوك الأحزمة ومطارق الأبواب وأعمدة الخيام والطبل. فقسم كبير مــن الآثــار المعدنية السلچوقية، وبخاصة التى صنعت بالصــب مــن معــدن البرونــز والمزخرفة بأشكال متوازية مطبقة تقنية الحفر فوق سطوحها؛ كلها قطع قــد

صنعت لكى يستخدمها أى شخص فى الحياة اليومية، وهذا ما يجعلها تختلف عن تلك الآثار المعدنية التى صنعت من أجل النبلاء فى العصر الإسلامى المبكر. فمع القطع الفضية ذات القيمة الفنية العالية والوضع الاجتماعى السامى والتى طبقت تقنية التخريم أو التكفيت فى زخرفتها، فإن الآثار النحاسية والبرونزية والتى زخرفت بعناية، كانت – وكما هو الحال فى فجر الإسلام – قد صنعت من أجل العرض فى سرايات وقصور النبلاء وفيما بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى بدأت هذه القطع توضع وتصنع من أجل العرض فى قصور العائلات التجارية التى وصلت إلى وضع اجتماعى يكسبها أهمية توازى الأعيان داخل المجتمع السلجوقى أو من أجل أن يحتفظوا بها فى خزائنهم. وفوق الآثار المعدنية السلجوقية التى صنعت بعناية، وبخاصة تلك النماذج التى طبقت عليها تقنية التطعيم والتكفيت، نرى الأشرطة الكتابية وقد احتلت مواضعها فوقها، وكلها عبارة عن أمنيات طيبة لمن طلبوها، وفيما بين هذه الكتابات كانت توجد أحيانا أسماء الصناع الذين صنعوها، أو النبلاء الذين طلبوها سواء أكانوا من الأسر الحاكمة والأمراء أم من كبار التجار، وعلى بعض النماذج كانت توجد التواريخ، وبشكل أقل ندرة كانت أحيانا تكتب أسماء المدن التى شهدت عملية الصنع. وتلك الأعمال التى تحمل أسماء بعض المدن، أو تاريخ، أو اسم شخص ما تحمل أهمية بالغة لكونها وثيقة تأريخية من ناحية، ومن ناحية أخرى لكونها تساعد فى تصنيف تلك الأعمال التى لا تحتوى كتاباتها على أية معلومات أو تلك التى لا تحمل كتابة على الإطلاق، كما أن الصفات والألقاب والرتب التى كانت تستخدم مع أسماء الصناع أو أصحاب هذه القطع

فى الكتابات التى تزين سطوح تلك القطع المعدنية السلجوقية، تقدم إلينا وتمدنا بمعلومات متعددة بصدد العلاقات الاجتماعية والبناء الاجتماعى للمجتمع فى ذلك العصر.

٤- التجديد الذى حدث فى قوالب الأواني:

تتنوع الآثار المعدنية فى العصر السلجوقى التى صنعت من أجل مواجهة المتطلبات الاجتماعية للمجتمع، تنوعا كبيرا من ناحية القوالب والفورم، فمعظم هذه المنتجات المعدنية، وبخاصة النماذج التى تعود إلى إيران، إما أنها على هيئة هياكل حيوانية مباشرة (انظر صور ٧٤ – ٨١ و ١٢٥) كما أنها مزدانة بهويكلات حيوانية صغيرة، (انظر صور ٦٣، ٦٩ ، ٧٢ ، ٨١ ، ٩٤ a ، ١٠١ ، ١٠٦ ، ١١٢ ، ١٢٠) أو أنها تلفت الأنظار بكونها قد صنعت مستوحاة من القوالب والأشكال الحيوانية (انظر صور؛ ٧٠، ١١٤ – ١١٥). ومن بين الآثار المعدنية التى تعود إلى العصر السلجوقي، هناك مجموعة أيضا من الأباريق التى تظهر تشابها كبيرا مع الأعمال المعمارية للعصر نفسه – بخاصة الأضرحة السلجوقية – من ناحية قوالب البدن وتشكيلات سطوحها (انظر صور: ١٠٦ – ١١٠). إن أباريق هذه المجموعة التى يتضح من كتاباتها أنها تعود إلى خراسان ومؤرخة بنهايات القرن ١٢ وبدايات القرن ١٣ نجد فوق أبدانها الأسطوانية زخارف عبارة عن أضلاع مثلثة، أو مقعرة أو محدبة. هذه الأعمال التى تتوازى مع أشكال الأضرحة السلجوقية، لتبين بوضوح أن صناع المعادن وفنانيها قد استلهموها من الأعمال المعمارية التذكارية بالقدر نفسه الذى كان يستلهمونها من الفورم والقوالب الحيوانية.

٥- التجديد الذى أحدثوه فى الزخرفة:

إن الأعمال الفنية المعدنية فى العصر السلچوقى تظهر أمامنا بتنوع كبير وإبداع رائع فى الزخارف المكونة من شخوص وهياكل زخرفية ومن كتابات خطية ومن تكوينات جمالية هندسية ونباتية جنبا إلى جنب مع الخصائص الأخرى. فكون تقنية زخرفة المعادن – وبخاصة تقنية التكفيت – بألوان كثيرة قد تطورت، فإن ذلك قد فتح الطريق أمام ثراء وتنوع وكثرة الآثار المعدنية التى تستخدم الموتيفات المتنوعة فى زخرفتها وبخاصة التكوينات الشخوصية. وقسم كبير من هذه التكوينات الشخوصية تحمل تأثيرات أواسط آسيا القوية، ومثال ذلك الأفرع النباتية التى تنتهى أطرافها برءوس حيوانية، والأفاريز التى تتكون من شخوص وهياكل حيوانية تطارد بعضها بعضا، والتكوينات الحيوانية المختلفة التى ترتبط بالمعتقدات الشامانية فى معظمها بأواسط آسيا، والتى يتضح أنها تحمل مفاهيم رمزية إلى جانب كونها عناصر ديكورية (مثل المخلوقات الخرافية كالهربى والسفنكس والغرفين والتنين وما شابه ذلك) والعقاب والأسد والسفنكس التى تنتهى هياكلها برءوس تنينية وأذنابها أو أجنحتها بالسعف النخيلي، والعقبان التى تتكون من جسد واحد ورأسين، أو الهربى المتكون من جسدين ورأس واحدة، والطواويس المنعقدة الأعناق أو المجموعات الحيوانية المكونة من موتيفات دوارة والمرتبطة ببعضها بأذنابها وذيولها أو أطراف أجنحتها، أو تصاوير الحيوانات الثنائية المتصارعة أو مثل تكوينات شخوص الفارس – الصياد الذى يصطاد بالفهد المدرب أو طائر الباز القناص، وهذه كلها تحمل سمات قوية لأواسط آسيا. وكذلك فإن التكوينات الشخوصية الأخرى التى تشاهد فى

زخارف التحف المعدنية السلچوقية، تخرج أمامنا كتكوينات جديدة جدا دخلت إلى المعامل الإيكنوغرافية لفن المعادن الإسلامي، ومثالها مشاهد "الگنره" أى المشاهد التى تجسد الحياة اليومية والتى ترجع إلى النصف الأول من القــرن الثالث عشر كالفلاح الذى يحرث أرضه بالمحراث، أو الذى يعــزق تحــت أشجاره، أو البستانى الذى يجمع ثماره أو يشــذب أغصـــانه، أو تصـــاوير الراعى الذى يرعى أغنامه وقطعانه، أو الرموز الفلكية، أو مشاهد العــرش والاحتفالات الرسمية وتقديم الهدايا إلى الحكام، أو مشــاهد اللهــو الملكــى كرياضة البولو أو الموسيقيين والراقصات ولاعبى الأكروبــات والبلونــات، وبخاصة التى تحمل توقيعات الصناع الموصليين والتى تصادف كما ســبقت الإشارة فى الأعمال التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشــر الميلادي/ السابع الهجري. كما أن المشاهد التـــى اســتوحاها الفنـــان مــن الإيكنوغرافية المسيحية والتى تشاهد على الأعمال التى تنسب إلى سوريا فى أغلبها وترجع إلى أواسط القرن الثالث عشر فهى بدون شــك تثــرى هــذه المعامل والورش.

إن زخرفة الأعمال الفنية المعدنية فى العصر الســلچوقى يمكــن أن توضح أيضا مدى استقرار الرسوم الهندسية التى تشكل تضادا كبيــرا مــع التكوينات الشخوصية والموتيفات النباتية، والتى استقرت فى بلاد مــا بــين الرافدين وبخاصة فيما بعد عام ١٢٢٠م = ٦١٧هـــ. فإن الموتيفات الهندسية المربعة أو المثلثة أو الدائرية أو الثمانية التى توضع منفردة أو فوق بعضها أو بجانب بعضـــها، أو الخطـــوط المستـــقيمة أو المتعـــرجة أو الحلزونيـــة أو الملتوية أو التى تطول أو التى يمكن تطويرها بتغيير اتجاهاتهـــا، والتـــى

يمكن تكثيفها إلى مالا نهاية – ربما ترمز أيضا إلى مفهوم الخلود – هذه الموتيفات الهندسية تعتبر تجديدا مهما آخر قد استحدثه العصر السلچوقى فى فن المعادن الإسلامية.

وبالإضافة إلى التكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية والشخوصية المستخدمة فى زخرفة الأعمال المعدنية السلچوقية، فإن الأشرطة الكتابية الكوفية والنسخية قد احتلت مكانا ملحوظا. ففى الكتابات التى تزخرف الأعمال المعدنية السلچوقية، استخدمت نماذج خطية أخرى إلى جانب الكوفى والنسخ كالكوفى المزهر والنسخ المزهر والكوفى المضفر، وكانت هذه النماذج تصادف على أعمال أخرى فى تلك الفترة. كما تطورت أيضا الخطوط الشخوصية التى كانت تعتبر نوعا خطيا جديدا جدا قد تم استحداثه فى زخرفة الآثار المعدنية بصفة خاصة فى الفنون الإسلامية. هذا النوع من الخط الذى ظهر فى خراسان، استخدم لأول مرة فى الربع الثالث من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجري، وأخذ فى الانتشار فى المناطق الأخرى من العالم السلچوقى اعتبارا من بدايات القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري. هذا الخط المكون من الأشخاص البشرية، والذى تواءم وتلاءم مع خط النسخ، ظهرت منه أنواع سميت بـ "الخط الحي" و"الخط المتحدث" قد تكون من الحروف القائمة ومن أجساد البشر التى تقوم بأعمال مختلفة كمناقشة بعضها البعض مستخدمة حركات الأيدى والأذرع أو وهى ممسكة فى أياديها الأقداح أو الأباريق أو السيوف أو الدروع أو الأقواس والرماح أو وهى ممسكة بالآلات الموسيقية، وكانت الأطراف السفلى لهذه الحروف القائمة مرتبطة بالطيور أو التنين أو الأرانب أو الحيوانات المتصلة ببعضها

(انظر تخطيط ٣٣). كما ظهرت فى أنواع أخرى من الخطوط الشخوصـــية المستخدمة للخط النسخى أو الكوفى رءوس بشرية فى أطراف هذه الحروف المستقيمة، وقد عرفت هذه الخطوط أيضا باسم خـــط النســـخ ذى الـــرءوس البشرية أو (خط الكوفى ذو الرؤوس البشرية) (انظـــر تخطـــيط ٣٤/ ٣٦). وفى الخطوط أو الكتابات الثالثة التى استخدمت الهياكل الحيوانية لم تستخدم الهياكل الحيوانية كأجزاء من الحروف المستخدمة فى الكتابة، بل اســـتقرت هذه الحيوانات فيما بين الحروف. هذا النوع من الخط الذى عرف بـــ (الخط المسكون) تم استخدامه وتطبيقه فى خط النسخ فقط مثله فى ذلك مثل "الخط الحي". إن الكتابة والخطوط الهيكلية أى الشخوصية التى نصادفها فى تنـــوع وإبداع عظيم لهى من المستحدثات الجديدة والمهمة جدا التى أبدعها الفنـــان السلجوقى فى مضمار الفن المعدني.

إن الآثار المعدنية التى ترجع إلى المناطق المتعددة فى الإمبراطورية السلجوقية لتظهر تنوعا كبيرا أيضا من ناحية خصوصيات وسمات المناطق، فسمات المناطق وخصوصيتها هذه يمكن تقسيمها وتناولها تحـــت عنـــاوين، إيران وما بين الرافدين – سوريا والأناضول.

السمات الإيرانية:

خلال الفترة الممتدة من أواسط القرن الحـــادى عشـــر المـــيلادي/ الخامس الهجرى وحتى الاجتياح المغـــولى (١٢٢١/ ١٢٢٢م) تـــم إبـــداع أعمال معدنية أخرى فى إيران فى العصر السلجوقى من المعـــادن الثمينـــة

المتعددة، صنعت كذلك أعمال من خليط النحاس بالمعادن الأخرى. ومن بين الأعمال المعدنية السلچوقية التى وصلت إلينا باستثناء أدوات الزينة النسائية، قطع فنية من الذهب والفضة وتعود كلها تقريبا إلى عصر السلاچقة العظام. ففى هذا العصر صنعت نماذج عديدة من المعادن الثمينة – أغلبها من الفضة – فهناك طاسة وصينية وشمعدان ومبخرة ومشربة وعلبة وقارورة ماء الورد وهذه كلها نماذج كبيرة الحجم. (انظر صور ٥٥، ٥٧ – ٦٣). وهناك أيضا من القطع الفنية الصغيرة الحجم توكة حزام وعلبة مساحيق، ومقبض وخاتم وكلها قطع دقيقة الصنع (انظر صورة رقم ٦٤). وفوق هذه القطع استخدمت تقنيات النقش والحفر والتذهيب والصوات أى النيلو. ولقد تم الاهتمام فى العصر السلچوقى فى إيران باستخدام زخرفة النيلو على الفضة بوجه خاص، فنرى فى بعض القطع أن النيلو قد غطى الأرضية بالكامل. ومن الأعمال الفضية فى عصر السلاچقة العظام والتى زخرفت بتكوينات زخرفية نباتية وشخوصية وشغلها بأشرطة كتابية كوفية ونسخية، نصادف فى كتابة قطعتين اثنتين فقط معلومات مهمة. والقطعتان معروضتان فى متحف الفنون الرفيعة فى بوسطن Boston. إحدى هذه القطع قد تم صنعها باسم السلطان السلچوقى العظيم ألب آرسلان وهى صينية مؤرخة بعام ١٠٦٦ (انظر صورة ٥٧)، أما القطعة الأخرى فهى شمعدان مؤرخ بعام ١١٣٧ ويحمل اسم السلطان سنجر (انظر صورة ٦٠).

وعند النظر بنظرة كلية شاملة لكل الأعمال السلچوقية الإيرانية المصنوعة من سبائك خليط النحاس بالمعادن الأخرى، والتى تزيد أعدادها بشكل كبير إذا ما قيست بالنماذج المصنوعة من المعادن الأخرى يتضح أنه

كانت هناك مدرستان مختلفتان فى فن المعادن فى إيران خلال هذا العصر موضع الدراسة: المدرسة الأولى؛ أعمالها عبارة عن نماذج برونزية صنعت بالصهر والصب وزخرفت بتقنيات التخريم أو الحفر أو نقش سطوحها، أما الأعمال الفنية التابعة للمدرسة الثانية فهى نماذج مصنوعة من صب أو طرق البرونز والنحاس الأصفر ومزخرفة بتقنيات الترصيع فوق سطوحها.

ومن بين النماذج البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى توجد صوان وأباريق ومباخر وأوان تصلح لأغراض عدة وهى على هيئة هياكل حيوانية، ومرايا وهاونات وأسطال وشمعدانات (انظر صورة ٦٥ – ١٠١). يلفت الانتباه فى هذه المجموعة أن الصناع الذين أبدعوها قد اعتنوا عناية فائقة بجماليات للقوالب فشحنوها بالعناصر النباتية والحيوانية الزخرفية وكذلك بتكوينات زخرفية اختلطت فيها الهياكل الحيوانية بالشخوص البشرية. ومعظم الكتابات الموجودة على نماذج المدرسة الأولى عبارة عن أمنيات طيبة، وتخلو من أى معلومات تقدم عن العمل. ومن بين الأعمال البرونزية المصنوعة بتقنية الصهر والصب توجد فقط مبخرة موجودة فى متحف الميتروبوليتان فى نيويورك، وهى على شاكلة أسد مزخرف بتقنية التخريم. (انظر صورة ٧٦). ويحتل اسم الصانع الذى صنعها والأمير الذى قدمت إليه مكانهما فوقها. هذه التحفة التى تم العثور عليها بين أطلال مدينة قاريز Kariz فى خراسان تؤكد وتدعم نسبة المباخر الأخرى المزخرفة بالطراز نفسه والتى على هيئة حيوانات إلى خراسان وإلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى / السادس الهجري.

وفيما بين الآثار التى ترجع إلى المدرسة الثانية والمزخرفة بطـراز الترصيع والمصنوعة من البرونز والنحاس الأصفر توجد مقلمـة وسـطل وإبريق وشمعدان ومبخرة وعلبة وحقة ومزهرية وصينية وإناء شرب علـى شكل حيوان وطاس له قـوائم (انظـر صـور ١٠٣ – ١٣١) والتكوينـات الزخرفية الشخوصية التى تم وضعها ورسمها فى الغالب داخل أفاريز كبيرة كانت جنبا إلى جنب مع زخارف كتابية على هيئة هياكل إنسانية وحيوانيـة، وهذه الكتابات تحتوى على معلومات مهمة عن الأثر المصنوع، وبين ثنايـا هذه الكتابة ذكر أسماء الأسطوات الذين استخدموا النسبة إلى "هرات" بشكل كثيف، بينما استخدم بضعة منهم النسب إلى "نيسابور". ويوجد فى متحـف الهرميتاج فى لينجراد سطل مؤرخ بعام ١١٦٣ (انظر صورة ١٠٤) يتضح من كتابته أنه قد صنع فى هرات. وهناك آثار مزخرفـة بتقنيـة الترصـيع ويتضح أنها ترجع إلى منطقة خراسان فى العصر السلچوقي. ومـن بـين الأعمال المزخرفة بتقنية الترصيع والمرتبطة بمدرسة خراسان توجد مقلمـة مؤرخة بعام ١١٤٨ وتعد من أوائل النماذج التى تحمل كتابتها تاريخا محددا. (انظر صورة ١٠٣). وهكذا فإن الآثار الخراسـانية المزخرفـة بتقنيـة الترصيع مؤرخة بالفترة الممتدة من عام ١١٤٨ وحتـى تـاريخ الاجتيـاح المغولى الذى حدث فيما بين ١٢٢١ / ١٢٢٢م. كمـا يتضـح أن الصـناع الخراسانيين الذين اشتغلوا عليها بتقنية الترصيع أعطوا أهمية فى أعمـالهم للرموز الفلكية ومشاهد العرش والصيد واللهو بالقـدر الـذى اهتمـوا فيـه بالتكوينات الزخرفية الهيكليـة، إلا أنهـم بقـدر اهتمـامهم بالموضـوعات الإيكنوغرافية فى زخارفهم، فإنهم كذلك قد راعـوا التنـوع فـى التقنيـات

الزخرفية التى تتلاءم مع شكل وجنس الإناء المصنوع، بل وصل الأمر إلى أنهم قد استخدموا أكثر من تقنية على إناء واحد.

الآثار المعدنية السلچوقية الإيرانية الموجودة فى المتاحف التركية والمجموعات الخاصة بها ولا توجد من بين أى نماذج أو قطع ذهبية أو فضية؛ فالأعمال الموجودة كلها تقريبا من الأعمال البرونزية المرتبطة بالمدرسة الأولى (انظر صورة ١٨١ – ١٨٧). وهناك نموذج واحد من النحاس الأصفر يرجع إلى المدرسة الثانية – مدرسة خراسان – وهو عبارة عن صندوق مزخرف بتقنية الترصيع (انظر صورة ١٨٨). فهذا الصندوق النحاسى المرتبط بمدرسة خراسان إلى جانب كونه الأثر الإيرانى السلچوقى الوحيد المزخرف بتقنية الترصيع والموجود ضمن المجموعات التركية، فإنه يعتبر من بواكير النماذج التى زخرفت بتكوينات زخرفية شخوصية فيما بين الأعمال المرتبطة بالمدرسة الخراسانية أيضا ولهذا فإنه يحمل أهمية كبرى.

سمات ميزوبوطامية – سوريا:

بعد وفاة السلطان السلچوقى العظيم ملك شاه سنة ١٠٩٢م بدأت العراقيل والخلافات السياسية داخل الامبراطورية السلچوقية تطل برأسها، وتمزقت المناطق السلچوقية اعتبارا من القرن الثانى عشر الميلادي/ السادس الهجرى إلى دويلات وإدارات صغيرة مستقلة تديرها العائلات والسلالات التركية. وعلى عكس المتوقع، فإن هذا التمزق والتفرق السياسى لم ينعكس على الحياة الفنية، بل إن متطلبات الحكام (كالأتابكة – والأمراء والملوك)

المتزايدة للقطع الفنية أدى إلى زيادتها من ناحية وأدى من ناحية أخرى إلى تطور النشاطات والفعاليات الفنية وثرائها. خلال هذه الفترة، وبخاصة فـــى بلاد ميزوبوطامية التى كان يحكمها آل زنگى وهم من أتابكــة الســلاچقة، والأيوبيين الذين حافظوا على العنعنات الفنية السلچوقية فى سوريا، شـــهدت الفنون المعدنية تطورا كبيرا يكاد يكون قد وصل إلى ذروة التقدم. فآل زنكى الذين ساد حكمهم فى بلاد ما بين الرافدين حتى الاجتيـــاح المغـــولى ســـنة ١٢٦٢م والأيوبيون الذى حكموا سوريا حتى عام ١٢٦٠م أقاموا أهم مراكز الفنون المعدنية فى كل من الموصل والشام.

ولم تصل إلينا بين الآثار المعدنية التى صنعت فى ســـوريا وأرض الجزيرة فى العصر الأيوبى والزنگى أية نماذج من الذهب والفضـــة عـــدا نموذج واحد يرجع إلى سوريا (انظر صورة ١٣٢ وحاشية ٥٨١). إن معظم الأعمال التى ترجع إلى هذا العصر وهذه المنطقة زخرفت بتقنية الترصـــيع، وهى آثار من النحاس الأصفر ومؤرخة فيما بين أعوام ١٢٢٠ إلى ١٢٦٠م (انظر صورة ١٣٤ – ١٦٢). وبخلاف الأعمال المزخرفة بتقنية الترصـــيع أى التكفيت، هناك قناديل من النحاس الأصفر زخرفـــت بأســـلوب التخـــريم وترجع إلى سوريا. وبعض المرايا البرونزية التى صنعت عن طريق الصهر والصب وطبق فى زخرفتها أسلوب "الروليف" يمكن إرجاعها إلى آتيليهات أى ورش منطقة ما بين النهرين (انظر تخطيط ٤٥ وصورة ١٣٣).

من الآثار المصنوعة من النحاس الأصـــفر والمزخرفـــة بأســـلوب التكفيت والتى ترجع إلى عصر الأتابكة، إبريـــق موجـــود فـــى المتحـــف البريطانى فى لندن (انظر صورة ١٤٠) يتضح من كتابته أنه قد صنع فـــى

الموصل عام ١٢٣٢م. وعدا هذا الإبريق المؤرخ بعام ١٢٣٢م هناك خمس قطع يذكر فى كتاباتها اسم ولقب بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل فيما بين (١٢٣٣ – ١٢٥٩م، انظر صورة ١٤١ – ١٤٣ وحاشية ٦٣١). ويوجد طاس أيضا يحمل اسم أحد أمراء هذا الأتابك (انظر صورة ١٤٤). وهذه القطع أمكن إرجاعها إلى مدينة الموصل وعصر لؤلؤ. هذه القطع السبع أمكن إرجاع إحداها بشكل قاطع والأخريات باحتمال كبير إلى ورش الموصل. وإلى جانب هذه القطع السبع هناك مجموعة قطع فنية أخرى تحمل توقيع صناع ينسبونها إلى الموصل. ولكن كتابات بعض من نماذج هذه المجموعة الثانية تشير إلى أن بعضها قد صنع فى الموصل، لأنها تحمل توقيعات صناع موصليين، وبعضها الآخر يرجع إلى مناطق جنوب شرق الأناضول التى كانت خاضعة للأرتوقيين أو إلى سوريا التى كانت خاضعة للأيوبيين، وبعضها يرجع إلى مصر. هذه النماذج من الممكن أن تكون قد صنعت فى هذه المناطق بعد أن هاجر إليها الصناع من الموصل، وأبدعوها هنالك تحت حماية وتأييد من أصحاب الورش فى هذه المناطق. إن الآثار التى تحمل توقيعات صناع موصليين، وتذكر كتاباتها أسماء أمراء أيوبيين، حتى لو كانت قد صنعت فى مصر أو فى سوريا فإنها مرتبطة بالمدرسة الموصلية. إن وجود آثار تم صنعها فى الورش والآتيليهات الموصلية، ووجود توقيعات صناع موصليين عليها أو تحمل توقيع "الأسطى الموصلي" لدليل قاطع على أن الموصل قد شهدت فى العصر الزنگى نمو وترعرع طبقة من الصناع المبدعين وعلى وجود ورش وآتيليهات ومصانع متطورة فى فن المعادن الإسلامية.

من بين الآثار السورية – الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، هناك أثر واحد أمكن إرجاعه بشكل قاطع إلى سوريا لأن كتابته توضح بشكل لا يدع مجالا للشك فى أنه قد صنع فى الشام عام ٥٨/ ١٢٥٩، وأنه يحمل اسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف (١٢٣٧ – ١٢٦٠م) آخر الأمراء الأيوبيين فى سوريا. وهو عبارة عن إبريق معروض فى متحف اللوفر (انظر صورة ١٥٤) وإلى جانب هذا النموذج، هناك أعمال يذكر فى كتاباتها أسماء أمراء أيوبيين أو ألقابهم وقطع أخرى يمكن إرجاعها إلى التواريخ التى ساد فيها حكم الأمير السابق ذكره. "ولكنها غير مرتبطة بالمدرسة الموصلية".

لا تمثل الآثار المعدنية المزخرفة بتقنية الترصيع التى صنعت أيضا فى بلاد ما بين الرافدين فى العصر الزنگى أو التى صنعها صناع موصليون فى كل من مصر أو سوريا، لا تمثل كثرة ولا تظهر إبداعا كبيرا أو تنوعا من ناحية النوع أو القوالب يضاهى تلك التى صنعت فى خراسان وطبقت التقنيات نفسه التى شاعت فى المدرسة الخراسانية. ولكن بالرغم من ذلك فإن هذه النماذج قد أوصلت فن المعادن الإسلامية إلى القمة سواء من ناحية ثراء الموضوعات أو الأساليب المستخدمة، فإن صناع ومبدعى هذه المدرسة وهذه المرحلة قد أعطوا أهمية كبرى لموضوعات الحياة اليومية ومشاهد العرس واللهو الملكى والصيد فى أعمالهم الزخرفية.

لا توجد أى نماذج ذهبية أو فضية ترجع إلى سوريا أو بلاد ما بين النهرين فيما بين النماذج المعدنية السلچوقية الموجودة فى المتاحف التركية، فالآثار الموجودة كلها – باستثناء قطعة برونزية واحدة – مصنوعة من

النحاس الأصفر. ومن بين القطع المعروضة فى المتاحف التركية أحد النماذج التى تعود إلى منطقة سوريا – ميزوبوطامية استخدمت تقنية التخريم فى زخرفته، ويرجع إلى سوريا، وهو عبارة عن قنديل من النحاس الأصفر مؤرخ بعام ١٠٩٠م (انظر صورة ١٨٩) ونموذج آخر صنع بالصهر والصب ومزخرف برسوم مرصعة، وهو عبارة عن مرآة برونزية قد تم إرجاعها إلى أواسط القرن ١٣ الميلادي/ السابع الهجرى وإلى بلاد ما بين النهرين (انظر صورة رقم ١٩٠)، وهناك ثلاث قطع أخرى مرتبطة بالمدرسة الموصلية، وترجع إلى النصف الأول للقرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجري، وهى آثار من النحاس الأصفر المزخرفة بتقنية التكفيت أى الترصيع. ومن هذه الأعمال المرتبطة بالمدرسة الموصلية، إبريق مؤرخ بعام ١٢٢٩م ويحمل اسم صانعين من الصناع الموصليين، وتظهر عليه سمات وخواص منطقة ما بين النهرين بشكل جلى (انظر صورة ١٩١). أما النموذج الثانى فتذكر كتابته اسم الأمير الكامل الأيوبى (١٢١٨ – ١٢٣٨م) هو عبارة عن إبريق يرجع إلى سوريا فى أغلب الظن (انظر صورة ١٩٢). والنموذج الثالث عبارة عن شمعدان أمكن إرجاعه إلى عصر بدر الدين لؤلؤ فى بلاد ما بين النهرين فى الربع الثانى من القرن الثالث عشر الميلادي/ السابع الهجرى (انظر صورة ١٩٣). وهذا الشمعدان يحمل أهمية قصوى لكونه نموذجا أمكن إضافته إلى مجموعة الشمعدانات الميزوبوطامية المرتبطة بالمدرسة الموصلية، وللأسباب التى سبق ذكرها فى حينها.

السمات الأناضولية:

إن الأعمال المعدنية الفنية التى تعود إلى سلاچقة الأناضـول التـى وصلت إلينا والتى صنعت منذ نهاية القرن الحادى عشر إلى نهايـة القـرن الثالث عشر الميلادى أى من الخامس إلى السابع الهجري، لتعتبر قليلة العدد بالقياس إلى القطع التى تعود إلى سوريا – وبلاد ما بين النهرين. ومن بـين الأعمال التى ترجع إلى هذه المنطقة وهذا العصر وباسـتثناء بضـع قطـع صغيرة من أدوات الزينة (انظر صورة ١٦٣) لا توجد أى نماذج ذهبيـة أو فضية؛ فالنماذج الموجودة كلها تقريبا من البرونز والنحاس الأصفر ونموذج وحيد من الصلب.

الأثر الوحيد الذى يمكن القول بشكل قاطع إنه من عمـل أو شـغل الأناضول هو قنديل من البرونز معروض فى المتحف الإثنوغرافى فى مدينة أنقرة ويذكر فى كتابته تاريخ صنعه ٨٠ / ١٢٨١م فى مدينة قونية (انظـر صورة ١٩٤) عدا هذا القنديل؛ هناك ثلاث قطع فنية: طاس نحاس مـزدوج المقـبض موجـود فـى متحـف إنسـبروك فردينانـدوم İnnsbruck Ferdinandeum ويحمل اسم الملك الأرتوقى ركن الـدين داود (١١١٤ – ١١٤٤م) حاكم حصن كيف، (انظر صورة ١٦٦) ومرآة برونزية معروضة ضمن مجموعة أوتينجن والدستيان Öttingen – wallerstein وتحمل اسم نور الدين أرتوقشاه (وفاته ١٢٦٢م) وهو من أرتوقى خربوط (انظر صورة ١٧١). وطاس من النحاس الأصفر موجود ضمن محتويات مجموعة خاصة فى باريس يحمل اسم فخـر الدين قرة آرسـلان (١٢٦١ – ١٢٩٣م) وهو ابن الملك الغازى من أرتوقى ماردين (انظر صورة ١٧٧). هذه القطع أمكن

نسبتها وإرجاعها إلى ورش جنوب شرق الأناضول. وإلى التواريخ التى ساد فيها حكم الملوك المذكورين. وبخلاف هذه القطع الأربع، توجد مطرقتا باب تعودان إلى باب الجامع الكبير فى جزرة (بداية القرن ١٣) إحداهما فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول (انظر صورة ٢٢٠) والأخرى موجودة فى مجموعة داويد فى كوبنهاجن (انظر صورة ١٧٣) وهما مكونتان من تنينين ورأس أسد. وهناك مطرقة باب ثالثة تمثل تلك المطرقتين، وهذه المطرقة موجودة ضمن مقتنيات متحف الدولة فى برلين الغربية (انظر صورة ١٧٤) وهذه القطع أمكن تصنيفها على أنها آثار ترجع إلى جنوب شرق الأناضول.

ومع أن أعداد القطع الفنية المعدنية الموجودة والتى أمكن إرجاعها إلى سلاچقة الأناضول، اعتمادا على المعلومات الواردة فى كتاباتها، قليلة إلى حد ما، فإن كل واحدة من هذه القطع تعتبر نموذجا رائعا من ناحية الصناعة ونوع الآنية وشكلها والخامات المستخدمة والتقنيات التى استعملها الصناع فى إبداعها، كما أنها تطالعنا بتنوع كبير من ناحية كل ما ذكر. هذه الآثار تؤكد وجود ورش ومعامل فنية معدنية متطورة تعمل بتقنيات متعددة فى – الأناضول وبخاصة فى قونية والمنطقة الأرتوقية – خلال العصر السلچوقي.

وبالإضافة إلى هذه النماذج المذكورة أعلاه فإن هناك نماذج معدنية أخرى تتشابه تشابها كبيرا مع النماذج التى اتضح من كتابتها أنها من أعمال الأناضول أو من تلك النماذج التى ليس عليها تواريخ أو أماكن صنع، بل تتقارب معها من حيث الشكل أو الزخارف أو التقنيات المستخدمة. قسم من

هذه الأعمال يوجد خارج البلاد فى بلدان أخرى، أما القسم الأعظم فإنه موجود فى المتاحف التركية، وجميعها تدعم الاعتقاد القائل بأنها مصنوعة فى أماكن سلچوقية وفى ورش ومعامل فنون معدنية تعمل وفق التقنيات المختلفة التى عرفت فى الأناضول فى العصر السلچوقي. إن النماذج الموجودة فى المجموعات الخاصة التركية، من بين القطع الفنية التى أمكن نسبتها إلى سلاچقة الأناضول، تشكل عاملا مساعدا إلى حد كبير فى تقييم فن المعادن فى هذه المنطقة وفى هذا العصر.

إن من بين قطع المجموعة الأولى من الآثار التى اتضح من كتاباتها أنها من صنع الأناضول وبين نماذج المجموعة الثانية التى أضيفت إلى الأناضول قياسا واستنادا إلى التشابه الذى بينهما، توجد قطع تعتبر كل منها نموذجا فريدا وقطعا متفردة، من بينها ذلك القنديل البرونزى من أعمال قونية والمؤرخ بعام ٨٠/ ١٢٨١م والموجود فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة (انظر صورة ١٩٤) هذا النموذج صنع بالطرق زخرف سطحه بأساليب التخريم والروبيوزيه والتذهيب معا. وإلى جانب هذا النموذج الذى ينسب إلى الأناضول بشكل قاطع، فإن من بين آثار المجموعة الثانية التى تم إسنادها وإرجاعها إلى سلاچقة الأناضول أيضا قنديلا برونزيا يوجد ضمن مجموعة داويد فى كوبنهاجن (انظر صورة ١٦٤) وهناك أيضا فنار من النحاس الأصفر ضمن مجموعة كيير فى لندن (انظر صورة ١٦٥). وهناك أيضا منجرة معروضة ضمن مقتنيات متحف مولانا فى قونية (انظر صورة ١٩٥). وفى المتحف نفسها يوجد أيضا قنديل من البرونز على هيئة قفص عصافير (صورة ١٩٦) وقد تم تشكيله بتقنية الطرق وزخرفته بأسلوب

التخريم، وسطح هذا عليه تذهيب أيضا. وبخلاف هـذه النمـاذج الخمسـة المصنوعة من سبائك مخلوطة بالنحاس، هناك توك أحزمة مصـنوعة مـن الفضة وتم إسنادها إلى منطقة الأرتوقيين موجودة فى المتحف البريطانى فى لندن (انظر صورة ١٦٣ أ. ب. جـ) وقد طبق أسلوب التخريم عليها، وهكذا يرتفع عدد القطع الأثرية المعدنية المزخرفة بأسلوب التخريم والتـى أمكـن إرجاعها إلى سلاجقة الأناضول إلى ست قطع.

إن الطاس النحاسى (صورة ١٦٦ أ. ب. جـ) الموجودة فى متحف إنسبروك فردنياندوم والذى تبين كتابته اسم الملك ركـن الـدين (١١١٤ – ١١٤٤) مـن أرتـوقى حصـن كيـف قـد زخـرف بتقنيـة الميـنا – كلويسونه Cloisonne' – mine التى انتقلت من الفن البيزنطى إلـى الفـن الإسلامي. وكانت تقنية المينا الكلويسونه هذه قد شوهدت لأول مـرة علـى الفنون الإسلامية فوق المجوهرات الفاطمية المصنوعة من الـذهب، والتـى ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادي/ الخامس الهجري. وأمـا الطـاس الموجود فى فرديناديوم والذى يعتبر النموذج الوحيد المزخرف بتقنية المينا من بين الآثار المعدنية فى العصر السلجوقى هـذا الطـاس هـو النمـوذج الإسلامى الوحيد الذى طبقت عليه هذه التقنية فوق النحاس.

والمرآة البرونزية الموجودة ضمن محتويات أتونيغين / والدسـتين والتى تذكر كتاباتها اسم نور الدين أرتوق شاه (من المتوفى ١٢٦٢م) وهـو من أرتوقى خربوط (صورة ١٧١) هى ومطرقتا الباب البرونزيتان اللتـان توجد إحداهما فى مجموعة داويد كوبنهاج والأخرى فى متحف الآثار التركية والإسلامية فى إستانبول واللتان ترجعان إلى جامع جزرة الكبيـر (صـورة

١٧٣ و ٢٢٠) قد صنعت كلها بتقنية الصهر والصب وزخرفت برسوم بارزة (كما تمت إضافة تفاصيل على مطرقتى الباب تم تنفيذها بتقنية الحفر).

وفيما بين آثار المجموعة الثانية التـــى أرجعناهـــا إلـــى ســـلاچقة الأناضول، توجد نماذج برونزية قد صنعت بالصهر والصب ونفذت زخارفها بالخطوط البارزة، مثل مطرقة الباب (صورة ١٧٤) الموجودة فـــى متحـــف الدولة فى برلين الغربية والمرآة (صورة ١٦٧) الموجودة ضمن محتويـــات مجموعة هيرامانجك "Heeramaneck" والمرآتان الموجودتان فى متحـــف فيكتوريا وآلبرت فى لندن (صورة ١٦٨، حاشية ٤٩٢)، والمرآة الموجـــودة فى متحف ديترويت للفنون (صـــورة ١٧٠)، والمـــرآة الموجـــودة ضـــمن مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ١٧٢)، والمرآة الموجودة فـــى متحـــف الآثار التركية والإسلامية فى إستانبول (صورة ٢١٦) واللوحة الموجودة فى متحف اللوڤر فى باريس (صورة ١٦٩) واللوحة الموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية (حاشية ٧٠٧) واللوحة الموجودة ضمن مجموعة هـــ . قوچه باش فى إستانبول (صورة ٢١٧) واللوحة الموجودة فى متحف نيغـــده (صورة ٢١٨) والهاونات الموجودة فى المجموعات التركية (صورة ١٩٦/ ٢٠٩) والدراهم (صور ٢١٠ – ٢١٥). وميدالية ضمن مجموعة هـــ. قوچه باش (صورة ٢١٩). وهيكل السفنكس الموجود فى متحف ديار بكر(صورة ٢٢٢)، هذه كلها نماذج برونزية مرتبطة بالمجموعة نفسها من ناحية التقنية مع مرآة نور الدين أرتوق شاه والمطارق التى ترجع إلـــى جـــامع جـــزرة الكبير. وهكذا فإن عدد الآثار السلچوقية الأناضولية التى تم الحصول عليهـــا

بتقنية الصهر والصب وزخرفتها بالخطوط والرسوم البارزة قد اقترب من ثلاثين عملا.

ومن بين آثار المجموعة الثانية التى أرجعناها إلى سلاچقة الأناضول توجد نماذج صنعت بالصهر والصب وزخرفت بالتخريم، مثل الموقد الموجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة (صورة ١٧٥) وكذلك قطع الموقد الموجودة فى معرض فنون بالتيمور على مرآة مصنوعة من الصلب (صورة ٢٢٥). وكذلك هناك إبريق من النحاس الأصفر موجود فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول (صورة ٢٢٦). وهذه كلها قطع قد أرجعناها إلى المنطقة الأرتوقية ومزخرفة بأسلوب التطعيم. وإذا ما أضفنا النموذجين المهمين الموجودان فى المتاحف التركية والمزخرفين بالأسلوب نفسه، لارتفع بذلك عدد القطع الأناضولية السلچوقية المزخرفة بالتطعيم إلى ست قطع.

وهكذا وكما هو واضح، فإن صناع الفنون المعدنية فى الأناضول فى العصر السلچوقى لم يكتفوا بأسلوب التطعيم الذى فضله صناع ما بين النهرين، بل ساروا على الدرب نفسه الذى سار عليه صناع سلاچقة إيران حيث جربوا شتى أساليب الزخرفة، واستخدموا أكثر من طراز على القطعة الواحدة، وهم بذلك أكثر ارتباطا بالموروث الفنى لسلاچقة إيران. أما الطاس المزخرف بأسلوب المينا فهو خير دليل على أن صناع سلاچقة الأناضول قد تأثروا أيضا إلى حد ما بالثقافة البيزنطية التى ورثوها.

إن آثار سلاچقة الأناضول المعدنية لتعكس تنوعا كبيرا فى العناصر الزخرفية لثقافات المناطق المختلفة بنفس قدر الاختلاف فى التقنيات التى

استخدموها، ومثال ذلك الهياكل البشرية للحكام الذين يجلسون متربعين على كرسى العرش وقد وضع بعضهم إحدى يديه على فخذه بينما أمسك باليد الأخرى قدحا أو ثمرة فاكهة كما هو واضح فى زخرفة اللوحة والترس ومتحف غرينوبل Grenoble (صورة ١٧٦ أ. ب) وهذه تكون مجموعة صغيرة قد استعملت نفس تقنية الصنع والزخرفة.

ومن بين النماذج التى أرجعناها إلى سلاچقة الأناضول توجد طبلتان من البرونز قد صنعتا بأسلوب الصب وزخرف سطحاهما بالحفر (صورة ٢٢٣)، وهذه القطع الفنية المعروضة فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول تعتبر فئة مختلفة من ناحية التقنيات المتبعة.

وهناك أيضا قاعدة شمعدان (صورة ٢٢٤) مصنوعة بأسلوب الصب، ومزخرفة بطراز الريبوزيه 'Repousse والحفر، قد أسندناها إلى الآثار المعدنية التى ترجع إلى الأناضول فى العصر السلچوقي، وهى معروضة فى المتحف الإثنوغرافى فى أنقرة، وهذا الأثر يعتبر الأثر الثانى الذى يرجع إلى سلاچقة الأناضول والذى استخدم هذه التقنية الزخرفية إلى جانب قنديل قونية المؤرخ بعام ٨٠/ ١٢٨١م.

هناك طاس من النحاس الأصفر (صورة ١٧٧) موجود ضمن محتويات مجموعة خاصة فى باريس يذكر فى كتابته الملك الأرتوقى فخر الدين قره أرسلان (١٢٦١ – ١٢٩٣) وهو من آرتوقى ماردين وقد زخرف الطاس بأسلوب التكفيت. وإلى جانب هذا الطاس هناك شمعدان من البرونز ضمن المجموعة الخاصة لــ (ف. صاره) فى برلين الغربية (صورة ١٧٨) وشمعدان آخر من البرونز أيضا موجود فى متحف ألبرت وفيكتوريا (هامش

٧٣٤). وفى المتحف نفسه أيضا، توجد مــرآة برونزيـــة (هــامش ٤٩٢). ويحتوى متحف "طوپقاپى سراى" فى إستانبول علـــى المــرآة البرونزيـــة الموجودة ضمن مجموعة قوجه باس (صورة ٢١٧). وكذلك شخص الفارس القناص الذى يصطاد بطائر الشاهين ويأخذ مكانه فــوق المــرآة الصــلبية الموجودة فى متحف (طوپقاپى سراى) فى إستانبول، (صورة ٢٢٥)، وكذلك المخلوقات الأسطورية التى تحمى شجرة الحياة التى تشاهد فيما بين زخارف الطاس المزخرف بالمينا والموجود فى إنسبروك فرديناديوم (صورة ١٦٦ أ. ب) وهذه كلها تكوينات زخرفية أصلية لأواسط آسيا.

هذا، ويمكن نسبة مشاهد صراع الحيوانات الثنائية التى يمكن نسبتها إلى عصر الأخمانيين مثل (صــور ١٦٦ أ. ب، ١٧٥، ١٧٦أ. ب وصــور ٢٢٦ ر. و. ى) ومشاهد الصيد كما هو واضح فى صـــور ٢٢٦ ل. م. ن. پ) وتكوينة بهرام گور وآزاده (صورة ٢٢٦) هذه الصور كلها مع الخطوط التى تنتهى برءوس حيوانية وبشرية (صور ٢٢٣) يمكن نسبتها إلى الورش الإثنوغرافية الإيرانية.

أما التأثير البيزنطى فيظهر جليا فى مشاهد الصعود إلـــى الســماء (صور ١٦٦ / ١٦٨/ ٢٢٦ E). وتكوينة قيام القديس جورج بقتــل التنــين (صورة ٢٢٥). وشخوص القساوسة المسيحيين (صور ٢٢٦ k. j) والهياكل ذات الأطواغ التى يتضح استخدامها كرموز فلكية (صورة ١٧١).

إن أكثر التكوينات الزخرفية الشائعة والخاصة بهذه المنطقة، التـــى نصادفها بكثرة فى زخرفة الأعمال المعدنية السلچوقية فى الأناضول العقاب المزدوج أو الوحيد الرأس، والأسد، والسفنكس والغــرفين، وهـــى هياكـــل

حيوانية متنافرة ترمز إلى السلطة (صور ١٦٣ أ. ب/ ١٦٦ / ١٦٩/ ١٧١/ ١٧٨/ ١٩٦/ ٢١٨ – ٢١٩/ ٢٢٦ S). والإشارات الفلكية التى يظن أنهـا تحمل مفاهيم طلسمية وتحمى من الشرور (صور ١٧٠ – ١٧٢). والتكوينات التى تتكون من التوحيد بين رمز الشـمس والقمـر (صـور ١٦٩/١٧٣ – ١٧٦/١٩٤– ب/ ١٩٥ I. İ. h. g. f. d / ١٩٦ A. b. c / ١٩٩ a/ ٢٠٠ a / ٢٠١ a / ٢٢٠ / ٢٢٢ / ٢٢٥) وكذلك التكوينات المتعلقـة برمـزى الشمس / القمر مع الهياكل التى ترمز إلى السلطة، هذه التكوينات الزخرفية كلها نصادفها أيضا بشكل متوال فى الزخارف المعمارية جنبا إلى جنب مـع الفنون اليدوية فى الأناضول فى العصر السلچوقي.

بعد أن استعرضنا النماذج الرئيسة للفنون المعدنية السـلچوقية فـى الأناضـول واضـعين فى الاعتبـار كل السمات المتعلقـة سواء بالصـنع أو بالزخرفة، يمكننا القول بقناعة إنها تمثل "تنوعا فنيا" أو بعبـارة أخـرى "اتجاهات كثيرة" فى تشكيل وتجسيد التأثيرات المختلفـة لثقافـات منـاطق متباينة.

كما هو واضح وجلي، فإن السلاچقة بعد أن وفدوا من أواسط آسـيا واحتلوا أماكنهم فى العالم الإسلامي، أحدثوا تجديدات كثيرة سواء فى الفنون التى اصطحبوها معهم من أواسط آسيا أو فى تلك التى ورثوها من المناطق التى استقروا فيها. وحتى إن كان ذلك فى شـكل تفاعـل وانصـهار مـع الموروثات القديمة فى المناطق التى استوطنوها – فإن هذه التجديدات التـى دخلت فى المساهمات السلچوقية لأول مرة فيمكن تقديم ذلك وتقييمه على أنه إضافات الترك لفن المعادن الإسلامي.

إن الغالبية العظمى من الآثار المعدنية التى صنعت سواء فى إيـــران وبلاد ما بين النهرين أو فى سوريا ومصر فى عصور الإيلخانيين والمماليك الذين أعقبوا العصر السلچوقي، هى نماذج من النحاس الأصـــفر، مزخرفـــة بأسلوب الترصيع المرتبط بالمدرسة الموصلية التى حافظت على موروثـــات عصر الأتابكة. ولم يستحدث صناع فن المعـــادن فـــى العصـــر الإيلخـــانى والمملوكي، تجديدات مهمة فى فن المعادن الإسلامية من ناحية التقنيـــة، إلا أنهم سجلوا تطورا كبيرا فى العمالة. فقد استخدم الذهب بمقدار كبيـــر إلـــى جانب ورق الفضة كتطعيم وترصيع فى زخرفة الأعمال الفنية التى ترجـــع إلى هذا العصر. كما أن هناك سمة أخرى للآثـــار المعدنيـــة فـــى العصـــر الإيلخانى والمملوكى ميزتها عن غيرها من العصور ألا وهى كبـــر أحجـــام الأواني. ولقد استمرت الصور والمشاهد المرئية التى كانـــت تشـــاهد فـــى التكوينات الهيكلية فى عهد الأتابكة. ودخلت إلى الورش الإيكنوغرافية لفـــن المعادن الإسلامى شخوص وعناصر صينية أصلية كتجديد وافد إلى الشـــرق الأدنى مع الغزو المغولي، كبراعم اللوتس والشقائق وطائر العنقـــاء والـــبط الطائر، كما تم استخدام أشرطة كتابية تذكارية من حين لآخر فـــى زخرفـــة الأعمال الإيلخانية والمملوكية. ومنذ ما بعد الربع الأول من القـــرن الرابـــع عشر الميلادي/ الثامن الهجرى بدأت تقل رويدا رويدا استخدامات التكوينات الشخوصية وتركت مكانها للعناصر الطبيعية كـــأوراق الشـــجر والنباتـــات والأزهار.

واعتبارا من أواسط القرن الرابع عشر الميلادي/ الثـــامن الهجـــرى بدأت تظهر أولا علامات الجمود فى فن المعادن الإسلامى ثم تلت ذلك فترة

من التراجع، ومع مرور الزمن بدأت أعداد قطع الفن المعدنى الإسلامى تقل ومن ناحية أخرى بدأت نوعيتها فى التدني، وكان أحد أهم الأسباب التى أدت إلى التراجع فى فن المعادن الإسلامى هو ظهـور البورسـلين = الخـزف الصينى الأزرق / الأبيض الذى نال إقبالاً كبيراً فى كل الدنيا خـلال هـذا العصر، ووجد لنفسه سوقاً رائجة فى بلدان الشرق الأدنـى. ومـن ناحيـة أخرى، فإن التطور التقنى والتكنولوجى – وخاصة فى ميدان استخدام معادن البرونز والنحاس الأصفر فى صناعة المدافع – أثر سلباً على تطـور فـن المعادن الإسلامية، وفتح ذلك الطريق أمام ندرة ملحوظة فى صناعة القطـع المعدنية التى كانت تُبدع بإتقان.

وكما هو واضح فإن العصر السلچوقى يحتل مكاناً خاصاً من ناحية التجديدات التى استحدثت فى تاريخ فن المعادن الإسلامية سواء فـى المـادة الخام أو التقنيات أو فى أساليب الزخرفة أو القوالب، هذه التجديـدات التـى حدثت فى العصر السلچوقى جعلته عصر صعود فن المعادن إلى ذروته.

٦- الكتالوج

(كتالوج الآثار المعدنية الرئيسة التى تعود إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاجقة الأناضول والمعروضة فى متاحف تركيا ومعارضها الخاصة. والنماذج الموزعة على المتاحف الموجودة فى المناطق المختلفة من تركيا، قد قسمت تحت أسماء المتاحف ، وتم عرضها حسب الترتيب الأبجدي، طبقا لاسم المدينة الموجودة بها المتاحف).

أ. متحف الإثنوغرافية فى أنقرة

١ - إبريق. برونزي. مقيد فى سجلات الجرد تحت رقم ٧٣٤٧.

العصر الإسلامى المبكر (العصر العباسي).

القرن العاشر، إيران أو ميزوبوطامية. صهر. الزخرفة بالحفر

ارتفاع ٢٥سم، قطر القاعدة ٦٠٥ سم (لم ينشر).

صورة: ١٨٠ أ - ج

٢ - قنديل. برونزي. مقيد تحت رقم ٧٥٩١.

العصر السلچوقي. الأناضول. "صنع فى قونية عام ١٢٨٠ / ١٢٨١"

صانعه: محمد بن على النصيبيني

مصنوع بالطرق، مزخرف بتقنية التخـــريم، وأســلوب الريبوزيـــه (repousse') والتذهيب.

الارتفاع: ٢٠سم، قطر الفوهة: ١٨سم.

المطبوعات المتعلقة:

Ettınghausen, R. "The Islamic period", Treasures of Turkey, New York, 1966, s. 156 – 159 ;

Oral, M. Z. "Eşrefoğlu Comiine ait bir kandil", Beletten, 23, (1959), s. 113 – 118;

Rice, D. S. "Studies İn Islamic Metalwork-V" BSOAS, 18 – 2, (1955), s. 227 – 212.

صورة: ١٩٤ (a - e)

٣ - هاون. ثمانى الشكل. برونزي. مقيد تحت رقم ١١٥٣٣

العصر السلچوقي. المنطقة الأرتوقية Artuklu، "القرنـــان الثـــانى عشر والثالث عشر" .

مزخرف بنتوءات معمولة بالصهر.

ارتفاع: ١٣سم، قطر القاعدة: ٢١سم.

قطر الفوهة (من الداخل) ١٥سم (لم ينشر).

صورة: ١٩٧

٤ – هاون، ثمانى الشكل. برونزي. مقيد تحت رقم ١٥١٦٧

العصر السلجوقي. (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر)

مزين بنتوءات منفذه بالصهر.

ارتفاع، ١٢,٥سم، قطر القاعدة: ٢٠سم

قطر الفوهة (من الداخل) ١٥سم. (لم ينشر)

صورة: ١٩٨

٥ – قاعدة شمعدان. نحاس أصفر مقيد تحت رقم ١١٨٥٢

العصر السلجوقي. الأناضول (المنطقة الأرتوقية، بداية القرن الثالث عشر، ديار بكر).

الطرق. مزخرف بتقنية الريبوزيه والحفر.

الارتفاع ١٦,٥سم: قطر القاعدة ٤٩,٥سم (لم ينشر).

الصورة: ٢٢٤ (a - b)

ب. متحف ديار بكر

٦ – هيكل أبو الهول «زخرفة عرش»، برونزي، مقيد تحت رقم ٦٢٧.

العصر السلجوقي. الأناضول (المنطقة الأرتوقية، النصف الأول من القرن الثالث عشر).

صهر.

الارتفاع: ١٢,٥سم، الطول ١٠٠سم

المطبوعات المتعلقة:

Diyarbekirli, N. “Diyarbakır Müzesindeki Tunç sfenks”, Türk Kültürü, VI No. 66, Ankara, (1968), ص. 367 – 369 ; Yelkin, Ş. “Bir Tunç Sfenks”, Türk kültürü, 16, (1964), ص. 48 – 50.

الصورة رقم ٢٢٢ (a - b)

ج. متحف حاجى بكداش: Hacıbektaş Müzesi

٧ – صندوق دائرى بغطاء. نحاس أصفر.

الجزء السفلى مقيد تحت رقم ٨٨٨، والجزء العلوى مقيد تحت رقم ٤٤٤.

العصر السلجوقي، إيران (خراسان، الربع الثالث من القرن الثانى عشر).

بالصهر. الجزء السفلى مزخرف بتقنية الحفر، وجزء الغطاء مزخرف بأسلوب التكفيت.

(المدرسة الخراسانية). وقد استخدم التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر.

ارتفاع الجزء السفلي: ١٢,٥سم، قطر الفوهة: ١٥,٥سم، قطر أوسع مكان: ٢٢سم.

ارتفاع جزء الغطاء: ٣,٥سم، قطر الفوهة: ١٥,٥سم.

المطبوعات المتعلقة:

Rice, D.S. "Studies in Islamic Metalwork-VI", BSOAS, 21, (1958) ص. 239 – 252.

صورة: ١٨٨ (a - i)

٨ – شمعدان. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ٨٩٤.

عصر الزنگيين من أتابكة السلاچقة (ميزوپوطامية، الربع الثانى من القرن الثالث عشر).

بالطرق. مزخرف بأسلوب النقر (مدرسة الموصل).

استخدم الترصيع.

الارتفاع: ٣٣,٥سم، قطر القاعدة: ٣٢سم. لم ينشر.

صورة: ١٩٣ (a - z)

د. المتحف الأركولوجى بإستانبول

٩ – مادليون. ذهبية. مقيدة تحت ١٠٣٣.

العصر الإسلامى المبكر (العباسي). (سكت فى بغداد عام ٩٧٥. وقد ذكر فى كتابتها اسم كل مـن الخليفـة الطـائع لله (٩٧٤ – ٩٩١) والأمير البويهى عز الدولة بختيار (٩٦٧ – ٩٧٨). القطر ٣,٦ سم

المطبوعت المتعلقة:

Artuk, İ ve C. İstanbul Arkeoloji Müzeesi Teşhirdeki İslam sikkeleri (كتلوج السكة المعروضة), Jstanbul, 1971, Levha XL, no. 1033; سليمة, F. O. (مادلية لا مثيل لها), Türk, Tarih, Arkelogya ve Etnoğrafya Dergisi, vol. II, İstanbul, (1934), s. 250 – 250.

صورة رقم ١٧٩ (a - b)

هـ. متحف طوپ قاپى سراى بإستانبول:

١٠ – طاس. برونز. مقيد تحت رقم ٢٥/ ٣٤٦٦.

العصر السلچوقي، إيران (النصف الثانى من القرن الثانى عشر).

صهر، مزخرف بأسلوب الحفر.

الارتفاع ٩سم، قطر الفوهة: ٢٤سم. "لم ينشر".

الصورة: ١٨١

١١ – هاون – أسطوانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ٢٥/ ٣٤٨٥.

العصر السلچوقى (المنطقة الأرتوقية، القرنان الثانى عشر والثالث عشر).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ١٠,٥سم، قطر الفوهة ١٢سم. لم ينشر.

الصورة: ٢٥٢

١٢ – هاون: الجزء العلوى أسطوانى الشكل، الجــزء الســفلى ثمــانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ٢٥/ ٣٤٨٧

العصر السلجوقى (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالــث عشر).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ١١سم، قطر القاعدة: ١٩سم. لم تنشر.

الصورة: ٢٠٣.

١٣ – مرآة. ذات مقبض. من فولاذ. مقيدة تحت رقم ٢/ ١٧٩٢.

العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية أو قونية، النصــف الأول من القرن الثالث عشر).

مزخرفة بنقوش غائرة وبأسلوب الحفر. وتم استخدام تلوين بالذهب.

قطر المرآة: ٢١سم، طولها بالمقبض، ٤١,٥سم.

المطبوعات المتعلقة:

Ettinghausen, R. “The Islamic period”, Treasures of Turkey, New York, 1966, P. 165 – 167 ; Rice, D. S. “A seljuk Mirror”, First İnternational Congress of Turkish Art. Ankara 19 – 24 Ekim 1959, Ankara, 1962, p. 290.

الصورة: ٢٢٥ (a - b)

ع. متحف الآثار الإسلامية والتركية بإستانبول:

١٤ – بخرة على شكل صينية. برونز. مقيدة تحت رقم ٢٥٥٧.

العصر السلچوقي، إيران (النصف الثـــانى من القرن الثـــانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر).

صهر. مزخرفة بأسلوب الحفر.

القطر: ٢١سم، الارتفاع: ٨,٥سم. لم تنشر.

الصورة: ١٨٤

١٥ – مرآة، ذات حلقة. برونز. مقيدة تحت رقم ٢٩٧٢

العصر السلچوقى أو القراخانيين (خراسان أو ما وراء النهر، بدايـــة القرن الثالث عشر).

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

القطر: ١٠,٥سم، السمك: ٣ – ٤مم. لم تنشر.

الصورة: ١٨٥،

١٦ – مرآة، ذات حلقة. برونز. مقيدة تحت رقم ٢٩٧٣ ومـــن مماثلـــة للمرآة المقيدة تحت رقم ٢٩٧٢. لم تنشر.

١٧ – مرآة ذات حلقة. برونز/ مقيدة تحت رقم ٢٩٧٤ وهنـــاك مـــرآة مماثلة لها مقيدة تحت رقم ٢٩٧٢

الصورة ١٨٧.

١٨ – مرآة، ذات حلقة، برونز. مقيدة تحت رقم ٢٩٧٥، ولهـــا مـــرآة مماثلة لها مقيدة تحت رقم ٢٩٧٢. لم تنشر.

الصورة ١٨٦

١٩ – مرآة بمقبض (مقبضها ناقص). برونز. مقيد تحت رقـــم ٢٩٧٦، عصر الزنكيين من آتابكة السلاجقة (أواسط القرن الثالث عشر، بلاد ما بين النهرين).

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

القطر ٧,٥سم. لم تنشر.

الصورة ١٩٠

٢٠ – قنديل. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ١٩٢.

عصر السلاجقة العظام. سوريا، عام ١٠٩٠، الشام .

بالطرق مزخرف بأسلوب التخريم.

الارتفاع ٣٣سم، قطر الفوهة ٢٩سم، قطر القاعدة ١٢,٥سم.

مطبوعات متعلقة:

Rice, D. S. "Studies in İslamic Metalwork-V", BSOAS, 18-2, (1955). P. 217 – 220.

الصورة: ١٨٩ (a - c)

٢١ - إبريق. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ٢١٧.

عصر الزنكيين، من أتابكة السلاجقة (ما بين النهرين بتاريخ ١٢٢٩).

عمل الفنان إياس الموصلي

بالطرق. مزخرف بأسلوب التكفيت (مدرسة الموصل).

الارتفاع (بدون الغطاء): ٣٩ سم، قطر القاعدة: ١٦,٥سم

قطر أوسع مكان: ٢٠سم

المطبوعات المتعلقة:

Ağaoğlu, M. "Two Thirteenth – Century Bronze Ewers", Burlington Magazine, 57, (1930), p. 27 ; Rice, D. S. "Studies in İslamic Metal work – III, BSOAS, 15, (1953), p. 229 – 232.

الصورة: ١٩١ (a – c)

٢٢ - إبريق. نحاس أصفر. مقيد تحت رقم ٢١٨.

العصر الأيوبي، سوريا أو مصر (ذكر فى كتابته اسم أمير مصر الأيوبى الملك الكامل (١٢١٨ - ١٢٣٨). ويمكن أن يرجع تاريخه إلى ما بين (١٢٢٦ - ١٢٣٢).

بالطرق: مزخرف بأسلوب الحفر (مدرسة الموصل). وقد استخدم التكفيت بالفضة.

الارتفاع (بدون الغطاء): ٤٠سم، قطر القاعدة: ١٦,٥سم،

المطبوعات المتعلقة:

Ağaoğlu, M, "Two Thirteenth – Century Bronze Ewers", Burlington Magazine, 57, (1930), p: 27 – 28.

الصورة: ١٩٢ (a - b)

٢٣ – هاون: ثمانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ١٥٠٩.

عصر السلاجقة (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر).

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ١٢,٥سم، قطر القاعدة: ١٦سم

قطر الفوهة (من الداخل): ١٢سم. لم ينشر.

الصورة: ١٩٩ (a - b)

٢٤ – هاون. ثمانى الأضلاع. برونز. مقيد تحت رقم ١٥١٠.

عصر السلاجقة (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر).

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الارتفاع، ١٣,٥سم، قطر القاعدة: ١٨سم.

قطر الفوهة من الداخل): ١٣,٥سم. لم ينشر

الصورة: ٢٠٠ (a - b)

٢٥ – هاون، ثمانى الشكل. برونز. مقيد تحت رقم ١٥١٢.

عصر السلاچقة، (المنطقة الأرتوقية، القرنين الثانى عشر والثالث عشر).

مزخرف بأسلوب الحفر، ونقوش تمت بالصهر،

الارتفاع: ١٠سم، قطر القاعدة ١٠,٥سم.

قطر الفوهة (من الداخل): ٨,٥سم. لم ينشر.

الصورة ٢٠١ (a - b)

٢٦ – دراهم (عدد ستة دراهم). برونز. مقيدة تحت أرقام (١٣٢٣، ١٣٢٥، ٢٩٥١، A ٢٩٥١، B ٢٩٥١، C ٢٩٥١، ٢٩٥٧).

العصر السلچوقي، الأناضول (القرنين الثانى والثالث عشر)

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

قطر أصغر درهم: ٧,٥سم.

قطر أكبر درهم: ١٦سم.

الصورة: ٢١٠ – ٢١٣

٢٧ – مرآة. بمقبض. برونزية، مقيدة تحت رقم ٢٩٧٧.

العصر السلچوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية، القرن الثالث عشر).

مزخرفة بكتابات بارزة تمت بالصهر.

القطر ٧,٥سم، الطول بالمقبض: ١٠,٥سم. لم تنشر.

الصورة ٢١٦،

٢٨ – مطرقة باب (ترجع إلى أولو جامع فى جزرة) برونز. مقيدة تحت ٣٧٤٩.

العصر السلجوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية. بداية القرن الثالث عشر).

مزخرفة بأسلوب الحفر، نقوش تمت بالصهر.

الارتفاع: ٢٧سم، العرض: ٢٤سم، السمك: ٣سم

المطبوعات المتعلقة:

Öney, G. “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri”, Belleten, 33, (1960) ص. 179–179; Onder, M. “Selçuklu Ejderi”, Türkiye Tu-ring ve Otomobil kurumu Belletini, no. VIII – 287, (1966). s. 2 – 4.

الصورة ٢٢٠ (a - d)

٢٩ – قطعة على شكل رأس تعود إلى مطرقة باب (تعود إلى أولو جامع فى جزرا). برونزية. مقيدة تحت رقم ٣٧٥٠.

العصر السلچوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية، بداية القرن الثالث عشر).

مزخرفة بأسلوب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الأبعاد: ٩سم × ٦سم

الصورة ٢٢١ (a - d)

٣٠ – طبلة. برونزية . مقيدة تحت رقم ٢٨٣٢.

العصر السلچوقي، الأناضول (بداية القرن الثالث عشـــر، المنطقـــة الأرتوقية. ديار بكر).

صهر. مزخرفة بإسلوب الحفر.

الارتفاع ٦٥سم، قطر الفوهة: ٤٩سم

المطبوعات المتعلقة:

Ağaoğlu, M. "Islamische Metallarbeiten aus Istanbuler Museen", Belvedere, XI, (1923), p: 14. Ettinyhauson, R. "The İslamic period", Treasures of Turkey, New York, 1966, p. 168 – 169 ; Kühnef, E-Ogan, M. A. Die Sammlung Türkisch en und Islamischer. Kunst im Tchinili Köschk, Band III, Berlin – Leipzig, 1938, p. 43 – 44 ; Sourele theomine, I. ve spuler, B. Die Kunst des Islam, Berlin 1973, p. 205, resim 252.

٣١ - طبلة، برونزية. مقيدة تحت رقم ٢٢٥١

ولها مثيل تحت رقم ٢٨٣٢

٣٢ - إبريق (الكتف والعنق والرأس ناقصة). نحاس أصفر مقيد تحت رقم ١٠٢.

العصر السلجوقي، الأناضول (أواسط القرن الثالث عشر المنطقة الأرتوقية).

بالطرق، مزخرف بأسلوب (مدرسة الموصل).

استخدمت تكفيتات فضية ونحاسية.

ارتفاع الجزء الموجود: ٢٢سم، قطر الفوهة ١٦,٥سم

المطبوعات المتعلقة:

Baer, E. “Notes on the formation of Iranian İmagery in the thirteeth century”, The Art of Iran and Anatolia. colloquies on Art and Ar chaeology in Asia, no. 4, University of London, 1974, s. 96 – 109.

الصورة ٢٢٦ (a - z)

ل. معرض حاجى قوجه باش بإستانبول:

(تم تعريف وتقييم النماذج الموجودة فى معرض قوجه باش استنادا على الصور التى وردت فى مقال حاجى قوجه باش تحت عنوان “Und collection de Cuivres seldjoukides” وذلك بسبب عدم إمكانية فحص هذه النماذج فى مكانها انظر:

Atti del Secondo Congrosso Internazionale di Arte Turca, venezia 26 – 29 Settembre 1963. Napoli, 1965, p. 177 – 180, pl. LXXXIV-XCII.)

٣٣ – قنديل منضدة ذو أرجل (القسم العلوى ناقص). برونز – (لم يحدد رقم القيد).

العصر السلجوقي، إيران (النصف الثانى من القرن الثانى عشر)

بالصهر. مزخرف بأسلوب التخريم (لم تحدد الأبعاد).

الصورة: ١٨٢

٣٤ – أقفال على شكل هياكل حيوانات. برونزية (لم يحدد رقم القيد)

العصر السلجوقي، إيران (القرن الثانى عشر).

بالصهر، مزخرفة بأسلوب الحفر (لم تحدد الأبعاد).

صورة ١٨٣ (a - d)

٣٥ – هاون. ثمانى الشكل. برونزى (لم يوضح رقم القيد)

العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية القرنين ١٢ – ١٣)

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش بالصهر. (لم توضح الأبعاد)

الصورة ٢٠٤

٣٦ – هاون، ثمانى الشكل. برونزى (لم يوضح رقم القيد)

العصر السلجوقي، (المنطقة الأرتوقية القرنين ١٢ – ١٣)

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش بالصهر (لم توضح الأبعاد)

الصورة ٢٠٥،

٣٧ – هاون. أسطوانى الشكل. برونزى (لم يوضح رقم القيد)

العصر السلچوقي، (المنطقة الأرتوقية. القرنين ١٢ – ١٣)

مزخرف بأسلوب الحفر ونقوش بالصهر (لم توضح الأبعاد)

الصورة ٢٠٦،

٣٨ – هاون. أسطوانى الشكل. برونزى مقيد تحت رقم ٨٦٤.

العصر السلچوقي، (المنطقة الأرتوقية أواسط القرن الثالث عشر)

مزخرف بأسلوب الحفر، ونقوش بالصهر. (لم توضح الأبعاد)

الصورة ٢٠٧،

٣٩ – هاون. ذو عشرة أضلاع. برونزى (لم يحدد رقم القيد)

العصر السلچوقي، (المنطقة الأرتوقية. القرنين الثانى عشر والثالث عشر)

مزخرف بنقوش بالصهر. (لم تحدد الأبعاد)

الصورة ٢٠٨

٤٠ – هاون، ذو عشرة أضلع. برونزى (لم يحدد رقم القيد)

العصر السلچوقي، (المنطقة الأرتوقية القرنين ١٢ – ١٣)

مزخرف بنقوش أتمت بالصهر (لم تحدد الأبعاد).

الصورة: ٢٠٩

٤١ - درهم. برونزي. مقيد تحت رقم ٨٤٤

العصر السلچوقي، الأناضول (القرنين ١٢ - ١٣)

مزخرف بنقوش تمت بالصهر. (لم تذكر الأبعاد)

صورة ٢١٤

٤٢ - لوحة. (زخرفة تخت - سرير). برونزية. مقيدة تحت رقم ٦٩٣

العصر السلچوقي، الأناضول (النصف الثانى من القرن الثانى عشر. أرضروم ؟)

مزخرفة بأسلوب التذهيب والترصيع بحجر العقيق.

مصنوعة بالصهر. الأبعاد ١٣سم × ٧,٢سم

الصورة : ٢١٧

٤٣ - مادلية. برونزية. (لم يذكر رقم القيد)

العصر السلچوقي، الأناضول (المنطقة الأرتوقية، الربع الثانى من القرن الثالث عشر)

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر. (لم تذكر الأبعاد)

الصورة : ٢١٩

(و. متحف مولانا فى قونية)

٤٤ – مبخـــرة على شـــكل كرة. نحـــاس أصـــفر. مقيدة تحـــت رقـــم ٣٩٩.

العصر السلچوقي، الأناضول (أواسط القرن الثالث عشر. قونية)

بالطرق. مزخرفة بأسلوب التخريم والحفر.

القطر: ١٨سم. لم يتنشر.

الصورة: ١٩٥ (a - i)

٤٥ – ظرف قنـــديل على شـــكل قفص طيـــور. برونزي/ مقيد تحـــت رقم ٤٠٠

العصر السلچوقي، الأناضول (النصف الثانى من القرن الثالث عشر. قونية).

الفنان: حسن بن على المولوى.

بالطرق. مزخرف بأسلوب التخريم والتذهيب.

الارتفاع: ٢٥سم: القاعدة ١٤سم × ١٤سم

المطبوعات المتعلقة:

Yatkin Ş. "Anadolu Selçukları Devrinden bir Madeni Eser", Sanat Tarihi Yıllığı, VI, Istanbul, (1976), s. 207 – 211.

الصورة : ١٩٦ (a - e)

هـــ. معرض ى. قويون أوغلى بقونية :

٤٦ – درهم. برونزى (لم يذكر رقم القيد).

العصر السلجوقي، الأناضول (القرن الثالث عشر).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر

القطر: ١٢سم. لم ينشر.

الصورة : ٢١٥

ى. متحف ينغده:

٤٧ – لوحة (زخرفة عرش). برونزية مقيدة تحت رقم ١٧٤.

العصر السلجوقي، الأناضول (النصف الثانى من القرن الثالث عشر).

مزخرفة بنقوش تمت بالصهر.

الضلع السفلي: ١٣,٨سم، الضلع الجانبى ١٠,٨سم. لم ينشر

الصورة ٢١٨

٧- قائمة الأشكال والرسوم

(إن الرسوم الموجودة فى القسم الثانى منقولة من «هـ. ماريون» «H. Maryon» و«ساندهام ويلمور» «Sandham Willmore» ، أما الرسوم الموجودة فى القسم الثالث فمنقولة عن م. م. دياكونوف M. M. Diakonov و«ر. هرارى» «R. Harari» و«د. س. ريسه» « D. S. Rice». انظر الحواشى المتعلقة والمصادر التى يمكن الاستفادة بها).

١ - أورمة طرق.

٢ - سندانات على شكل حرف T.

٣ - سندان قاعدة.

٤ - سندانات ذات رءوس دائرية.

٥ - سندانات على شكل حرف L.

٦ - أ. معدة تسمى حصانا..

ب. سندانات صغيرة تولج فى أذرع الحصان

٧ - شاكوش رفع.

٨ - شاكوش قرن للطرق.

٩ - شاكوش تسوية.

١٠ - شواكيش تجزيع..

١١ - A. تجزيع فى التجويف.

B. تجزيع فى الأخدود.

١٢ - A-B. رفع فوق السندان.

١٣ - تصغير القاعدة.

١٤ - معدة نقش.

١٥ - التشكيل بالطريقة الأولى على بنك المخرطة.

١٦ - التشكيل بالطريقة الثانية على المخرطة.

١٧ - قلم حفر سِنُه غليظ.

١٨ - أخدود طرق مفتوح فوق دعامة ليَّنَة.

١٩ - أخدود طرق مفتوح فوق دعامة جامدة.

٢٠ - قلم صلب حاد السن.

٢١ - بورين "قلم صلب حاد السن بمقبض خشبي".

٢٢ - شاكوش يُستخدم فى أَشغال الريبوزيه التى تتم بأسلوب إحناء الأرضية.

٢٣ - نماذج من أدوات الريبوزيه.

٢٤ - إناء ذو مقبض فى وسطه وقد تم حشوه بالزفت لعمل نقوش بالشاكوش من الخارج.

٢٥ - طاس حديدية سميكة الجدران محشوة بالزفت تستخدم فى عمل النقوش بضربات الشاكوش من الداخل.

٢٦ - قالب سلك خرزي.

٢٧ - منظر من الجانب لأخاديد ترصيع تم فتحها بقلم حاد السن.

٢٨ - مجرى مفتوح من أجل الترصيع بالنحاس أو الفضة.

٢٩ - مجرى مفتوح من أجل الترصيع أو التطعيم بالذهب.

٣٠ - تطعيم بتقنية «آبليقه - روليف».

٣١ - A-B طاس. برونزية ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر موجودة ضمن مجموعة سيدنى بورنى فى لندن.

٣٢ - مزادة فضية ترجع إلى العصر الإسلامى المبكر موجودة فى متحف الهرميتاج فى لننجراد.

٣٣ - تفصيلة وحدة زخرفية من طاس ذات قوائم مؤرخة فيما بين أعوام ١٢٢٠/ ١٢٣٠م وترجع إلى سلاچقة إيران وهى عبارة عن كتابة متحركة والطاس موجودة فى متحف الفنون فى كليفلند.

٣٤ - تفصيلة "وحدة" من خط نسخ برءوس بشرية على مقلمة مؤرخة بعام ١٢١٠م ترجع إلى سلاچقة إيران موجودة فى معرض الفرير للفنون فى واشنطن.

٣٥ - تفصيلة زخرفية من خط نسخ برءوس بشرية على طاس ذات قوائم ترجع إلى إيران فى الربع الأول من القرن ١٣ الميلادى وموجودة فى پناكوتيك نابلى.

٣٦ - تفصيلة زخرفية من خط كوفى متداخل منتهى برءوس بشرية على إبريق يرجع إلى إيران فى أواخر القرن ١٣ م موجود فى المتحف البريطانى فى لندن.

٣٧ - A.B - توكة حزام ذهبية تعود إلى أذربيجان فى العصر السلچوقى وموجودة فى متحف الدولة فى برلين الغربية.

٣٨ - تفصيلة زخرفية على إناء ماء ورد يرجع إلى سلاچقة إيران أرضيته مغطاة بالسواد «النيلو» موجود ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة.

٣٩ - قنديل زيتى على شاكلة حيوان مؤرخ ببدايات القرن ١٣م ويرجع إلى سلاچقة إيران، موجود ضمن مجموعة أكرمان.

٤٠ - تفصيلة زخرفية على صندوق مؤرخ ببدايات القرن ١٣م، يرجع إلى سلاچقة إيران، موجود ضمن مجموعة خاصة فى باريس.

٤١ - تفصيلة زخرفية أخرى على صندوق موجود ضمن مجموعة خاصة فى باريس.

٤٢ - تفصيلة زخرفية من القسم الداخلى لطاس ذات قوائم مؤرخة ببدايات القرن ١٣م وترجع إلى سلاچقة إيران بالمتحف البريطانى بلندن.

٤٣ - رموز برجية فوق طاس ذات قوائم تُنسب إلى إيران فيمــا بــين أعوام ١٢٢٠ - ١٢٣٠م موجودة فى متحف الفنون فى كليفلند.

٤٤ - تفصيلة زخرفية من الطاس ذات القوائم الموجودة فــى متحــف الفنون فى كليفلند.

٤٥ - قنديل منسوب إلى سوريا ونهاية القرن ١٢م فى متحف اللــوفر بباريس.

٤٦ - A-B - تفصيلة زخرفية على إبريق يحمــل توقيــع الأســطى الموصلى إبراهيم بن مواليه ويعود إلى بلاد ما بين النهــرين فــى أواخر القرن ١٢م وبدايات القرن ١٣م وموجود فى متحف اللــوفر بباريس.

٤٧ - تفصيلة زخرفية أخرى من الإبريق الذى يحمل توقيع إبراهيم بن مواليه.

٤٨ - تفصيلة زخرفية من صندوق مؤرخ بعام ١٢٢٠م يحمل توقيــع الأسطى الموصلى إسماعيل بن وارد، موجود فى متحف بناكى فى أثينا.

٤٩ - A. B - تفصيلة زخرفية على إبريــق مــؤرخ بعــام ١٢٢٣م ويحمل توقيع الأسطى الموصلى أحمد الذكي، موجود فى متحــف الفن فى كليفلند.

٥٠ - (A - F) - تفصيلات زخرفية من الإبريق الذى يحمــل توقيــع الأسطى الذكى والمؤرخ بعام ١٢٢٣م.

٥١ – A-B – تفصيلات زخرفية من على الإبريــق المــؤرخ بعــام ١٢٢٣م والذى يحمل توقيع الأسطى الذكي.

٥٢ – c - a . تفصيلات زخرفية من الشمعدان المؤرخ بعام ١٢٢٥م والذى يحمل توقيع الأسطى الموصلى أبو بكر بن الحاج جالــداق والموجود فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطن.

٥٣ – (A - J). تفصيلات زخرفية عبارة عن كتابة حيــة مــن علــى الإبريق المصنوع فى الموصل والمؤرخ بعام ١٢٣٢م والموجــود فى المتحف البريطانى فى لندن.

٥٤ – (A - C) تفصيلات زخرفية من على الصينية التى يــذكر فــى كتابتها اسم الآتابك الموصلى بدر الدين لؤلــؤ (١٢٣٣ – ١٢٥٩م) وألقابه. والموجودة فى متحف ڤولكر كوندا فى ميونخ.

٥٥ – (A - B) تفصيلات زخرفية من القسم الداخلى للطشت الذى تــم صنعه باسم الأمير الأيــوبى العــادل الثــانى (١٢٣٨ – ١٢٤٠م) والذى يحمل إمضاء الأسطى الموصلى الذكى والموجود فى متحف اللوفر فى باريس.

٥٦ – تفصيلة زخرفية من الطست المصنوع باسم العادل الثاني.

٥٧ – (A. B). تفصيلات زخرفية (عبارة عن كتابة حية وموسيقيين) من على الطست المؤرخ بعام ١٢٥٢م ويحمــل توقيــع الأســطى الموصلى داود بن سلامة والموجود فى متحف فنون الديكور فــى باريس.

٥٨ - تفصيلة زخرفية من الطاس المنسوب إلى سوريا في أواسط القرن ١٣م والموجود فى المكتبة القومية فى باريس وهى عبارة عن كتابة حية.

٥٩ - تفصيلة زخرفية من الصندوق ذى الغطاء الذى يرجع إلى خراسان فى الربع الثالث من القرن ١٢م والموجود فى متحف حاجى بكداش.

٦٠ - شواية خاصة لوضع النيران والتى توضع داخل الأعمال المعدنية التى يعتقد أنها «مدفأة يد» وعلى شكل كروي.

٦١ - هيكل سفنكس ينتهى طرف ذنبه برأس تنين موجود فوق تحفة على هيئة كرة موجودة فى متحف مولانا فى قونية.

٦٢ - ← ٨٠. تفصيلات زخرفية من الإبريق الذى يحمل رقم ١٠٢ فى سجلات القيد والموجود فى متحف الآثار الإسلامية التركية فى إستانبول.

٨- قائمة الصور

«إن صور القطع التى تم نشرها سابقا فى مؤلفـات الدول الأجنبيـة أو فى كتالوجات أو كتب أو مقالات قد تمت الاستفادة بها عن طريق نسخها أو إعادة تصويرها أما صور النماذج التى لم تنشر بعد فقد تم الحصول على موافقة المتاحف المعنية على نشرها»

العصر الإسلامى المبكر:

«سوريا، ما بين النهرين، إيران وما رواء النهر»

١. طاس، فضى (القرن ٨ – ١٠م)

نقوش تم الحصول عليها بحفر معدن الأرضية. ومزخرفة بتقنية الحفر. الارتفاع «٧,٥سم» العرض «٩,٥سم» الطول ٢٦,٣سم

معرض فنون بالتيمور والترس.

٢. طبق. فضى (القرن ٨ – ١٠م)

نقوش تم الحصول عليها بنقر معدن الأرضية. مزخرف بالحفر.

متحف الهرميتاج فى لننجراد.

٣. طبق. فضى (أواسط القرن ٨م)

مزخرف بتقنيات آبليقه – ريبوزيه والحفر والتذهيب.

قطره ٢٨سم.

متحف الهرميتاج فى لننجراد.

٤. طبق. فضى (القرنين ٩ – ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن قسم الأرضية، ومزخرف بتقنية الحفر.

وتذهيب أماكنه. القطر ٢٥,٨سم

متحف الهرميتاج فى لننجراد.

٥. طبق. فضى (القرن ٨ – ١٠م).

مزخرف بتقنيات الريبوزيه والحفر والتذهيب. القطر ٢٦,٣سم

متحف فنون سياتل Seattle .

٦. طبق. فضى (القرن ٨، ٩م)

نقوش تمت بنقر معدن جزء الأرضية، مزخرف بتقنيات الحفر وتذهيب الأماكن. القطر ١٩سم.

متحف الدولة فى برلين الغربية.

٧. طبق. فضى (القرن ٩، ١٠م)

نقوش تمت بنقر معدن جزء الأرضية. مزخرف بالحفر والتذهيب. القطر ٢٨سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

٨. طبق. فضي. (القرن ٨ – ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن جزء الأرضية. مزخرف بتقنيـــات الحفـــر والتذهيب. القطر ٢٥,٨سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

٩. طبق. فضى (القرن ٩ – ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. مزخرف بتقنيات الحفر والتذهيب. القطر ٢٣سم.

متحف الهرميتاج بلننجراد.

١٠. طبق. فضى (القرن ٩ – ١٠م)

نقوش منفذة بنقر معـــدن الأرضـــية. ومزخـــرف بتقنيـــات الحفـــر والتذهيب. القطر ٢٣,٢سم. معرض فنون بالتيمور والترس.

١١. a – b – طاس ذات قوائم شرائحية. فضية. (القرن ٨ – ٩م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. مزخرفة بتقنيات الحفر والتذهيب. الطول ٢٩,١سم.

متحف الهرميتاج بلننجراد.

١٢. طبق. فضى (يمكن تأريخه فيما بين أعوام ٧٢٨ – ٧٣٨م)

نقوش منفذة بنقر معدن الأرضية. مزخرف بتقنيتى الحفر والتذهيب. القطر ٢٢,٢سم.

متحف الهرميتاج بلننجراد.

١٣. طبق. فضى (الفرن ٩ – ١٠م)

مزخرف بتقنيات الريبوزيه والحفر والتذهيب

القطر ٢٤,٦سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

١٤. طبق. فضي. (القرن ٩ – ١٠م)

مزخرف بتقنيات الريبوزيه – الحفر – التذهيب.

القطر ٢٧,٣سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

١٥. صينية أوقتاغون «Oktagon» فضية. (القرن ١٠م)

مزخرفة بالحفر والتذهيب. القطر ٣٥,٨سم. فى متحف الدولة ببرلين الغربية.

١٦. صينية. برونزية (القرن ٨م)

مزخرفة بأسلوب الريبوزيه. القطر ٣٦سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

١٧. صينية. برونزية (نهاية القرن ٨ أو بداية القرن ٩م).

مزخرفة بتقنية الحفر. القطر ٦٤,٥سم. متحف الدولة ببرلين الغربية.

١٨. طاس. فضية. (حوالى عام ١٠٠٠. خراسان)

مزخرفة بتقنيات الريبوزيه. والحفر والتذهيب

القطر ٢٣,٩سم. معرض الفرير د. س للفنون فى واشنطن.

١٩. صينية وطاس فضيتان (النصف الثانى من القرن ١٠م).

صنعت باسم الأمير أبى العباس والكن بن هارون. مزخرفة بتقنية النيلو. قطر الصينية ٣٧سم وقطر الطاس ١٩سم متحف سراى گلستان بطهران.

٢٠. إبريق. برونز (القرن ٨ – ٩م).

نقوش تم تنفيذها بالصهر. والزخرفة بتقنية الحفر.

موجود فى متحف آلبرت وفيكتوريا فى لندن.

٢١. إبريق. برونز (تم صنعه فى البصرة عام ٦٨٩م).

مزخرف بتقنية الحفر وأخاديد تمت بالصب والسبك، متحف تفليس.

٢٢. إبريق. برونزى (القرن ٨ – ٩م).

مزخرف بأسورة من النقوش المنفذة بالسبك.

متحف الفنون الشرقية القومى فى روما.

٢٣. إبريق. برونزي. (القرن ٨ – ٩م).

مزخرف بنقوش منفذه بالصهر والسبك وتقنية الحفر الارتفاع ٢٩سم. المتحف البريطانى فى لندن.

٢٤. إبريق. برونزى (القرن ٩ – ١٠م).

نقوش منفذة بنقر المعدن فى قسم الأرضية. ومزخرف بترصيع من مكان لآخر. الارتفاع ٣٩سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

٢٥. إبريق. برونز (أواسط القرن ٨م).

نقوش منفذة بالصهر والسبك. ومزخرفة بتقنيـــة الحفـــر والتخـــريم الارتفاع ٤١ سم.

متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

٢٦. إبريق. برونز (أواسط القرن ٨م).

نقوش منفذه بالصهر والسبك، وزخرفة بأسلوب الحفر والتخريم

متحف الهرميتاج بلننجراد.

٢٧. إبريق. برونز (القرن ٩ – ١٠م).

نقوش منفذة بالصهر والسبك. والزخرفة بأسلوب الحفر.

متحف الميتروپوليتان فى نيويورك.

٢٨. ابريق. برونز (القرن ٩ – ١٠م).

النقوش منفذة بالصهر والسبك. والزخرفة بأسلوب الحفر.

مجموعة پ. مالون P. Mallon فى باريس

٢٩. مزادة. ذهب (النصف الثانى من القرن ١٠م).

صنع باسم الأمير البويهى أبو منصور باختيار بن معز الدولة (٩٦٧ – ٩٧٨م). مزخرف بتقنيتى الريپوزيه والحفر. الارتفاع ١٣,٧سم.

معرض الفرير د. س للفنون. واشنطن.

٣٠. مزادة. فضة (القرن ١٠م).

مزخرفة بتقنيات الريبوزيه والحفر والتذهيب.

الارتفاع ١١,٦سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

٣١. (a - c). قنينة. إبريق وزهرية. فضة (النصف الثانى القرن ١٠م).

تم صنعه باسم الأمير أبى العباس والكن بن هارون.

مزخرفة بأسلوب النيلو. ارتفاع القنية ١٨ سم. وارتفاع الإبريق ٢٦سم والزهرية ١٩سم. متحف سراى گلستان بطهران.

٣٢. إناء ماء ورد "آكوامانيل" على شاكلة عقاب. برونز (مؤرخ بعام ٧٢٣م).

مزخرف بتقنية الحفر. الارتفاع ٣٥سم. متحف الهرميتاج بلننجراد.

٣٣. مبخرة على شكل عقاب. برونز (أواسط القرن ٨م).

نقوش منفذة بالسبك. زخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ٣٤,٥سم. متحف الدولة فى برلين الغربية.

٣٤. إناء ماء = "آكوامانيل" على هيئة حصان. برونز (القرن ٩ – ١٠م).

مزخرف بتقنية الحفر. متحف الهرميتاج فى لننجراد.

٣٥. إناء ماء = "أكوامانيل" على شكل ديك. برونز. (القرن ٩ – ١٠م) زخرفته ترجع إلى القرن ١١م.

نقوش منفذة بالسبك. والزخرفة بأسلوب الحفـر. الارتفـاع ٣٥سـم
متحف الهرميتاج فى لننجراد.

٣٦. (a - b) ميدالية. فضة. (مؤرخة بعام ٨٥٥م) تحمل اسـم الخليفـة العباسى المتوكل. قطرها ٣سم. متحف قونست التاريخى ڤينا.

٣٧. (a . b). ميدالية. فضة. تحمل اسم الخليفة العباسى المقتـدر بـالله (٩٠٨ – ٩٣٢). قطرها ٢,٨سم. متحف الدولة ببرلين الشرقية.

٣٨. ميدالية. فضة. ضربت فى الرى عام ٩٦٢م. تحمل اسم أمير الرى ركن الدولة. قطرها ٣,٢سم. ضمن مجموعة خاصة فى بلجيكا.

٣٩. (a - b). ميدالية. ذهب. ضربت فى فارس عام ٩٧٠م،

تحمل اسم الأمير البويهى عضد الدولة ضـمن مجموعـة خاصـة بطهران.

٤٠. (a - b). ميدالية. ذهب (نهايـة القـرن ١٠م) . قطرهـا ٤,٣سـم معرض الفرير د. س للفنون فى واشنطن.

٤١. سوار. ذهب (النصف الأول من القرن ١١م). مزخرفـة بأسـاليب الريبوزيه. الفيليجرة والغرانوله. قطرها: ٧سم. عرضها ٤سم.

متحف فنون سياتل.

٤٢. كردان. ذهب (النصف الثانى القـرن ١٠م). مزخـرف بأسـاليب الريبوزيه والغرانوله. الطول ٥٥سم. متحف فنون سينسيناتي.

٤٣. قنديل. برونز (نهاية القرن ٩م وبداية القرن ١٠م).

مزخرف بتقنية التخريم. قطر البدن ٢٥ سم. معهد الفنون شيكاغو.

العصر الفاطمي

(مصر – شمال أفريقيا – وإسبانيا المسلمة التى دخلت تحت التأثير الثقافى الفاطمى اعتبارا من القرن ١١م)

٤٤. (a - b). قرط. ذهب (مصر الفاطمية القرن ١١م)

مزخرف بتقنيات الفيليجرة، والغرانولة، والترصيع بالأحجار الكريمة والمينا الكلوسونه. القطر ٢,٢سم، متحف اللوفر. باريس.

٤٥. صندوق. فضة (إسبانيا المسلمة. حوالى ٩٧٥م).

مزخرف بأساليب الريبوزيه والغرانوله والتذهيب أبعاد القاعدة ٣٩ × ٢٣سم. خزينة كاتدرائية غرونا.

٤٦. إناء ماء "أكوامانيل" على هيئة غزال. برونز. مصر الفاطمية (القرن ١١م). أبعادها ٣٨ × ٢٧,٢سم. متحف كابورديمونته. نابلي.

٤٧. هيكل أرنب. برونز (مصر الفاطمية القرن ١١م).

مزخرف بتقنية الحفر. أبعاد ١٥ × ١٥سم. مجموعة ستيوارت والش بمتحف فنون ميساتشسيتي.

٤٨. هيكل حصان. برونز (إسبانيا المسلمة القرن ١٠ – ١١م).

مزخرف بأسلوب الحفر. الارتفاع ٤٠سم. المتحف الأركولوجى فى قرطبة.

٤٩. هيكل أسد. برونز (مصر الفاطمية القرن ١٢م).

زخرفة بالحفر. أبعاده ٢١ × ٢٠سم. متحف الفن الإسلامي. القاهرة.

٥٠. هيكل أسد. برونز (إسبانيا المسلمة القرن ١١م).

زخرفة باسلوب الحفر. الارتفاع ١٢,٤سم. فلورنسا المتحف القومى ديل بارغيللو

Floransa, Museo Nazionale del Bargello

٥١. هيكل أسد. برونز (أسبانيا المسلمة. القرن ١٢م).

مزخرف بتقنية الحفر. الأبعاد ٣٠,٨ × ٥٤,٥سم. متحف اللوفر.

٥٢. أكوامانيل على هيئة طاوس. برونز (إسبانيا المسلمة القرن ١٢م).

مزخرف بأسلوب الحفر. الارتفاع ٣٩,٥سم. متحف اللوفر. باريس.

٥٣. أكوامانيل على هيئة طائر. برونز (إسبانيا المسلمة. القرن ١٢م).

زخرفة بأسلوب الحفر. معرض بيناكوتاكا.

٥٤. قنديل. برونز. فاطمي. شمال أفريقيا (النصف الأول القرن ١١م).

صانعه هو محمد بن على القيسى الصفار المغربي.

مزخرف بأسلوب التخريم. قطر الفوهة ٥١,٦سم. متحف باردو فـــى تونس.

العصر السلچوقى ... إيران

٥٥. طاس. ذهب (أواسط القرن ١١م). مزخرفة بأسلوب الحفر
القطر ٧,٦سم. المتحف البريطانى فى لندن.

٥٦. أدوات زينة. ذهب (القرن ١٢ – ١٣).
زخرفة بتقنية الفيلجره والغرانولة.
مجموعة هرارى بالقاهرة.

٥٧. صينية. فضة (صنعت باسم السلطان السلچوقى العظيم آلب أرسلان عام ١٠٦٦م).
صانعها الأسطى حسن القاشاني. زخرفة بالحفر والنيلو.
القطر ٤٣,٢سم. بوسطن. متحف الفنون الجميلة.

٥٨. طاس. فضة (أواسط القرن ١١م).
زخرفة بالريپوزيه / النيلو والتذهيب
القطر ١٣سم. متحف الدولة. برلين الغربية.

٥٩. آنية ماء ورد. فضة (النصف الثانى من القرن ١١ أو بداية ١٢).
زخرفة بالنيلو والتذهيب.

الارتفاع ٢٣,٥سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.

٦٠. آنية ماء ورد. فضة (أواسط القرن ١١م).

زخرفة بالنيلو والتذهيب

الارتفاع ٣٢,٥سم. مجموعة رابنيو. نيويورك.

٦١. شمعدان. فضة (صنع باسم السلطان السلچوقى العظيم سنجر عام ١١٣٧م).

زخرفة بالحفر والنيلو. الارتفاع ٤٥سم. قطر القاعدة ٤٣,٥سم

بوسطن. متحف الفنون الجميلة.

٦٢. مبخرة على هيئة صينية. فضة (النصف الأول من القرن ١٢م).

زخرفة بالريپوزيه والنيلو والتذهيب.

الارتفاع ١٥,٣سم. متحف الفنون. سنسناتى.

٦٣. مزادة. فضة (أواسط القرن ١٢م).

زخرفة بتقنيات الريپوزيه والنيلو والتذهيب

الارتفاع ١٤سم. متحف الدولة ببرلين الغربية.

٦٤. توكة حزام. زخرفة حزام. خاتم علبة كحل وغيرها من التحف صغيرة الحجم. فضة (نهاية القرن ١١ وبداية القرن ١٢م).

زخرفة بأساليب النيلو والتذهيب. المتحف البريطاني. لندن.

٦٥. صينية. برونز (القرن ١٢ أو بداية ١٣م).

زخرفة بالحفر. القطر ٤٧سم. متحف آلبرت وفيكتوريا. لندن.

٦٦. صينية. برونز (القرن ١٢ أو بداية ١٣م).

زخرفة بأسلوب الحفر. القطر ١٨سم. مجموعة كلكيان.

٦٧. إبريق. برونز (النصف الثانى القرن ١٢م).

زخرفة باسلوب الحفر. الارتفاع ٢٥سم. معهد الفنون. ديترويت)

٦٨. إبريق. برونز (القرن ١٢م).

زخرفة باسلوب الحفر. متحف آلبرت وفيكتوريا. لندن.

٦٩. إبريق. برنز (القرن ١٢م).

زخرفة بأسلوب الحفر. الارتفاع ٢٤سم. متحـــف الدولـــة. بـــرلين الغربية.

٧٠. مبخرة. برونز (القرن ١١ أو ١٢م).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. الارتفاع ١٤سم. متحف الدولة برلين.

٧١. مبخرة. برونز (القرن ١٢ أو ١٣م).

الارتفاع ٢٦سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.

٧٢. مبخرة على هيئـــة صـــينية. برونز (النصف الثانى من القرن ١٢ أو بداية ١٣).

زخرفة بالحفر. القطر ١٨سم. مجموعة ستوكلت. بروكسل.

٧٣. مبخرة على هيئة صينية (نهاية القرن ١٢ أو بداية ١٣م).

زخرفة بالحفر متحف آنغوراندين قونست. ڤيينا.

٧٤. مبخرة على هيئة أسد. برونز (النصف الثانى من القرن ١٢م).

زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ١٦,٥سم. متحف الميتروبوليتان.

٧٥. مبخرة على هيئة أسد. برونز (النصف الثانى القرن ١٢م).

زخرفة بالحفر والتخريم. معرض فنون نيلسون. كنساس.

٧٦. مبخرة على هيئة أسد برونز (تم العثور عليها فى أطلال مدينة قارض فى خوراسان مؤرخة بعام (١١٨١م). تم صنعها باسم الأمير سيف الدنيا والدين محمد الموارِدي. صانعها الأسطى جعفر محمد ابن على.

زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ٨٥ سم. متحف الميتروبوليتان.

٧٧. مبخرة على هيئة طائر. برونز (النصف الثانى من القرن ١٢م).

زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ١٣,٥سم. مجموعة هراري. القاهرة.

٧٨. موقد أو مبخرة مكونة من هيكلى طائر وأسد. برونز. النصف الثانى من القرن ١٢م).

زخرفة بالحفر والتخريم. الارتفاع ٣٧سم مجموعة رابنيو. أمريكا.

٧٩. مقبض حجر جيري. على هيئة أسد. برونز (النصف الثانى من القرن ١٢ أو بداية ١٣م). زخرفة بالحفر. الطول ١٣,٥سم. مجموعة هراري. القاهرة.

٨٠. هيكل طائر. برونز (النصف الثانى من ق ١٢).

زخرفة بالحفر. الارتفاع ١٧سم. متحف الفنون. كليفلند.

٨١. هيكل غرفين. برونز (النصف الثانى من ق ١١م).

زخرفة بالحفر. الارتفاع ١٠٢سم. بيزا قامبو سانتو.

٨٢. مرآة. برونز (من الممكن أن تعود إلى الزنكيين أو المنطقة الأرتوقية مؤرخة بعام ١١٥٣. زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١٧سم مجموعة هرارى بالقاهرة).

٨٣. مرآة. برونز (بداية القرن ١٣م خراسان أو ما بين النهرين).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١١سم. مجموعة داويد. كوبنهاج.

٨٤. مرآة. برونز (بداية القرن ١٣م. خراسان أو ما بين النهرين).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٨٥. مرآة. برونز (بداية ق ١٣م. خراسان أو ما بين النهرين).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١٠,٧سم. متحف قاونتى لوس أنجلوس.

٨٦. مرآة. برونز (نهاية القرن ١٢ أو بداية ١٣م. خراسان أو ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ١٩,٥سم. متحف الدولة برلين الغربية.

٨٧. مرآة. برونز. قراخانية (القرن ١٠ أو ١١ قازاقستان).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٨٨. مرآة. برونز. قراخانية (القرن ١١ أو ١٢ ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٨٩. مرآة. برونز (النصف الأول من ق ١٣ خراسان أو ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ٢١,٢سم. متحف آلبرت وفيكتوريا. لندن.

٩٠. مرآة. برونز (القرن ١٢ – ١٣ خراسان أو ما وراء النهر).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. المتحف البريطاني. لندن.

٩١. لوحة. برونز (النصف الاول ق – ١٣م).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. القطر ٢٠سم. متحف فنون فوج ماساشوستس.

٩٢. لوحة. برونز (القرن ١٢ – ١٣م). زخرفة بالحفر. متحف أنغراندت كونست. ڤيينا.

٩٣. (a - b) هاون. برونز (قراخانى ؟ نهايـــة ق ١٠ أو ١١ مـــا وراء النهر .. ؟)

زخرفة بالحفر. ڤيينا. متحف آنغوراندت. قونست.

٩٤. (a . b). هاون. برونز (ق. ١٢م).

زخرفة بالحفر ونقوش تمت بالســبك. الارتفـــاع ١٥ســم. متحــف الميتروبوليتان.

٩٥. (a . b). هاون. برونز (ق ١٢م).

زخرفة بنقوش تمت بالسبك. فينا. متحف آنغواندت قونست.

٩٦. هاون. برونز. النصف الثانى (ق ١٢ بداية ق ١٣م)

زخرفة بالحفر ونقوش منفذة بالسبك. الارتفاع ١٤,٥سم. قطر الفوهة ١٦,٣سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٩٧. بكراك. = إناء. برونز (النصف الثانى ق ١٢م).

زخرفة بالحفر. قطر الفوهة ١٣سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

٩٨. بكراك = إناء. برونز (النصف الثانى ق ١٢م).

زخرفة بالحفر. الارتفاع ١٧,٥سم. مجموعة هيرمانجيك. نيويورك.

٩٩. شمعدان. برونز (نهاية النصف الثانى من ق ١٢ أو بداية ق ١٣م).

زخرفة بالتخريم. الارتفاع ٤٦,٥سم. معهد الفنون ديترويت.

١٠٠. شمعدان. برونز. (نهاية النصف الثانى ق ١٢ أو بداية ق ١٣م)

زخرفة بالحفر. الارتفاع ٢٧,٦سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٠١. منضدة قنديل ذات قوائم. برونز (ق ١١). زخـــرفة بـــالحفر والنقش

الارتفاع ١٤,٦سم. متحف كلونى. فرنسا.

١٠٢. قطع من مصباح = "قنديل". برونز (نهاية ق ١١، وق ١٢م).

زخرفة بالتخريم. معهد فنون شيكاغو.

١٠٣. مقلمة. برونز (مؤرخة بعــام ١١٤٨م). صانعها عمر بن الفضل بن يوسف البياع El- beyya. زخرفة بالترصيع (مدرسة خراسان)

أبعادها ١٩ × ٣,٥ × ٢,٥سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

١٠٤. إناء = بكراج. (إناء بوبرنسكي). برونز (تم صنعه مـــن أجـــل تاجر زنجانى فى هرات عام ١١٦٣م). صانعه هو محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد. مزخرف بأسلوب الترصيع (مدرسة خراسان) القطر ١٨سم. متحف الهرميتاج. بلننجراد.

١٠٥. إناء = بكراج. برونز (النصف الثانى من القرن ١٢م). مزخرف بأسلوب الترصيع أى التكفيت (مدرسة خراسان)

القطر ٢١سم. المتحف البريطانى بلندن.

١٠٦. إبريق. نحاس أصفر = شبة (نهاية القرن ١٢م أو بداية القـــرن ١٣م).

زخرفة بالحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ٣٩,٤سم. متحف الميتروپوليتان. نيويورك.

١٠٧. إبريق. نحاس أصفر شبة (بداية القرن ١٣م).

مزخرف بأساليب الحفر والريبوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). متحف فيكتوريا وآلبرت فى لندن.

١٠٨. إبريق. نحاس أصفر شبة (نهاية القرن ١٢ أو بداية ق ١٣م).

مزخرف بالحفر والتخريم والريپوزيه والتكفيت (خراسان). معرض أستانا الحديث.

١٠٩. إبريق. نحاس أصفر = شبة (نهاية القرن ١٢ أو بداية ق ١٣م)

مزخرف بالحفر والريپوزية والتكفيت (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ٣٧سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

١١٠. إبريق. نحاس أصفر = شبة (الربع الثانى من القرن ١٣م).

مزخرف بالحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). ارتفاع ٤٤ سم. مجموعة هامبرج.

١١١. شمعدان. نحاس أصفر = شبة (نهاية ق ١٢ أو بداية ق ١٣م).

مزخرف بالحفر والريپوزيه والتكفيت (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ٤٠سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.

١١٢. شمعدان – نحاس أصفر = شبة (نهاية ق ١٢ أو بداية ق ١٣م).

زخرفة بأساليب الحفر والريبوزية والتكفيت (خراسان).

متحف البرت وفيكتوريا بلندن.

١١٣. إبريق. برونز (مؤرخ بعام ١١٩٠م).

زخرفة بأساليب الحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الارتفاع ٢٢سم.

متحف اللوفر فى باريس.

١١٤. إبريق. برونز (نهاية ق ١٣م).

مزخرف بأساليب الحفر والتكفيت.

الارتفاع ١٨,٤سم. متحف الميتروبوليتان.

١١٥. إبريق. برونز (النصف الثانى من ق ١٢م).

مزخرف بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الارتفاع ٢٩,٥سم. متحف الميتروبوليتان...

١١٦. صندوق. برونز (مؤرخ بعام ١١٩٧م).

مزخرف بهياكل صغيرة تامة الصب وأساليب الحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الطول ٢١سم. مجموعة هولمز جاكسون.

١١٧. (a . b). صندوق. برونز (نهاية ق ١٢، بداية ق ١٣م).

صانعه: سعيد بن أحمد الفقيه.

مزخرف بأساليب الحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

أبعاد القاعدة ١٠ × ١٣,٥سم. ضمن مجموعة خاصة.

١١٨. (a . b). صندوق. نحاس أصفر = شبة (نهاية ق ١٢ – بداية ق ١٣م).

مزخرف بالترصيع بالنيلو.

أبعاد القاعدة ١١,٥ × ١٣,٥سم. مجموعة هيرمانجيك. نيويورك.

١١٩. قنينة. برونز (نهاية ق ١٢م).

زخرفة بالحفر والتفكيت. ارتفاع ١٢,٥سم. معهد الفنون شيكاغو.

١٢٠. قنينه. برونز (نهاية ق ١٢ – بداية ق ١٣م).

زخرفة بالحفر والترصيع.

الارتفاع ٣١,٤سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٢١. حقة. نحاس أصفر. شبة (نهاية ق ١٢ – بداية ق ١٣م).

زخرفة بأساليب الحفر والتكفيت«المدرسة الخراساينة».

الارتفاع ١٤,٦سم. القطـــر ١١,٤ســـم. متحـــف الميتروبوليتـــان. نيويورك.

١٢٢.	(a . b). مقلمة. برونز (نهاية ق ١٢ – بداية ق ١٣م).

صانعها: يوسف بن يعقوب. الزخرفة بالحفر والتكفيت (خراسان).

الطول ٢٢,٨سم. مجموعة ژاژاليه وماركوايه. باريس.

١٢٣.	مزادة. نحاس أصفر = شبة (حوالى عام ١٢٠٠م).

زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

المتحف البريطانى بلندن.

١٢٤.	• طاس. برونز (نهاية ق ١٢ – بداية ق ١٣م).

زخرفة بالحفر والتكفيت.

الارتفاع ١١سم. قطر الفوهة ٢١سم

متحف آلبرت وفيكتوريا بلندن.

١٢٥.	إناء ماء ورد = أكوامانيل على هيئة بقرة

برونز. مؤرخة بعام ١٢٠٦م. صنعت باسم شاهبرزين بن آفريدون بن بارزين

صانع الصهر والصب؛ روزبه بن آفريدون بن بارزين.

صانع الزخرفة؛ على بن محمد بن أبو القاسم.

زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الارتفاع ٣١سم، الارتفاع ٣١سم

أكاديمية العلوم فى كييف.

١٢٦. مقلمة. برونز. "مؤرخة بعام ١٢١٠م". تم صنعها من أجل مجد الملك المظفر الوزير الخراساني. للخوارزمشاهيين. صانعها؛ شادي. زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

أبعادها؛ ٣١,٤ × ٥ × ٦,٤سم. معرض فنون د. س. الفرير. واشنطن.

١٢٧. (a . b). طاس ذو غطاء (ژازو وسكوڤالى). نحاس أصفر. (الربع الأول من ق ١٣م). زخرفة بالحفر والتكفيت (خراسان).

الارتفاع ٢١,٥سم. قطر الفوهة ١٧,٥سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٢٨. طاس ذو قوائم. نحاس أصفر = شبة (الربع الأول ق ١٣م).

زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الأبعاد ١٠ × ١٦,٥سم. متحف قاپوديمنتو – نابولي.

١٢٩. كاس ذو قوائم (Wade Cup) نحاس أصفر (١٢٢٠ – ١٢٣٠م).

زخرفة بالحفر والتكفيت (المدرسة الخراسانية).

الأبعاد؛ ١٠ × ١٦,٥سم. متحف الفنون. كليفلند.

١٣٠. شمعدان. برونز (الربع الثانى من ق ١٣م). شمال غرب إيران.

زخرفة بالحفر والتكفيت (مرتبطة بالمدرسة الخراسانية).

الارتفاع ١٦,٣سم.

معرض د. س. الفرير للفنون. واشنطن.

١٣١. شمعدان. برونز (الربع الثانى ق ١٣م). شمال غرب إيران.

زخرفة بالحفر والتكفيت (مرتبط بالمدرسة الخراسانية).

الارتفاع ١٩,٥سم. متحف آلبرت وفيكتوريا – لندن.

﴿عصر الأيوبيين الذى يعد امتدادا لتراث الفن السلچوقى والزنگيين الذين يعتبرون من الأتابكة السلچوقيين فى بلاد ما بين النهرين وسوريا﴾

١٣٢. طاس. فضة. العصر الأيوبى – الربع الأخير من ق ١٢ سوريا. زخرفة بالحفر والتذهيب.

الارتفاع: ١٠,٥سم. قطر الفوهة ٢٠,٧سم. مجموعة كيير. لندن.

١٣٣. مرآة. برونز. عصر الأتابكة (بلاد ما بين الرافدين نهاية ١٢٢٠م).

زخرفة بالنقوش التى تمت بالصهر والصب.

مجموعة هرارى بالقاهرة.

١٣٤. a – إبريق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. (بلاد ما بين الرافدين نهاية ق ١٢ – بداية ق ١٣م)

صناعة؛ إبراهيم بن مواليه الموصلي.

زخرفة بتقنية التكفيت «المدرسة الموصلية».

الارتفاع: ٣٠,٨سم. قطر القاعدة ٢٢,٨سم. متحف اللوفر. باريس.

١٣٤. B – تكرار محتمل لإبريق إبراهيم بن مواليه.

١٣٥. (a - b). صندوق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. (بلاد ما بين النهرين مؤرخ ١٢٢٠م. صانعه: إسماعيل بن وارد الموصلي) .

زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصل).

الأبعاد ٢,٣ × ٣,٦ × ٦,٣سم. متحف بناكى. آثينا.

١٣٦. ابريق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. مؤرخ بعام ١٢٢٣. احتمال كبير أنه قد صنع فى ديار بكر. صانعه: أحمد الذكى الموصلى – زخرفة بالتكفيت "الموصل"

الارتفاع: ٣٦,٥سم. متحف الفنون. كليفلند.

١٣٧. شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. مؤرخ بعام ١٢٢٥م (صنع فى ديار بكر باحتمال كبير)

صانعه: أبو بكر بن الحاج جلداق الموصلي.

زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٣٦سم. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.

١٣٨. إبريق – نحاس أصفر. عصر الأتابكة. مؤرخ ١٢٢٦م. (صنع فى ديار بكر على احتمال كبير).

صانعه: أبو بكر بن الحاجى جالداق الموصلي.

زخرفه بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٣٧سم. متحف الميثروپوليتان. نيويورك.

١٣٩. إبريق. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا مؤرخ بعام ١٢٣١/ ١٢٣٢م). تم صنعه باسم شهاب الدنيا والدين من الأمراء الأيوبيين فى سوريا.

صانعه: قاسم بن على الموصلي.

مزخرف باسلوب التكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع: ٤٠سم. معرض د. س الفرير للفنون. واشنطن.

١٤٠. (A→F) إبريق (ابريق بلاكاس). نحاس أصفر. عصر الأتابكة. صنع فى الموصل ١٢٣٢م.

صانعه: شجاع بن مناع الموصلي.

زخارف بتقنية التكفيت "مدرسة الموصل"

الارتفاع ٣٠,٥سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٤١. صندوق أسطوانى (صندوق هندرسون). نحاس أصفر. عصر الأتابكة. (يعود إلى الموصل وإلى عصر لؤلؤ لأن كتابته تحمل اسم بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل (١٢٣٣-١٢٥٩م) والملقب بالملك الرحيم).

زخرفته بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

أبعاده ١٠,٥ × ١١سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٤٢. صينية. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. يذكر فى كتابته بدر الدين لؤلؤ الملقب بالملك الرحيم. ينسب إلى الموصل فى عهد لؤلؤ (١٢٣٣ – ١٢٥٩م).

مزخرف بالتكفيت – (المدرسة الموصلية).

القطر ٤٩سم. متحف ألبرت وفيكتوريا. لندن.

١٤٣. صينية. نحاس أصفر. عصر الأتابكة (تنسب إلى الموصل وإلى عصر لؤلؤ ١٢٣٣ – ١٢٥٩م) لأن كتابتها تذكر لؤلؤ ولقبه الملك الرحيم).

مزخرفة بطراز التكفيت "مدرسة الموصل".

القطر ٦٢سم. متحف ژولكونده. ميونخ.

١٤٤. (a. b) طاس. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. "تنسب إلى عصر لؤلؤ (١٢٣٣ – ١٢٥٩م) لأن كتابتها تذكر اسم الأمير نجم الدين عمر البدرى أمير بدر الدين لؤلؤ، وترجع إلى الموصل.

زخرفة بالتكفيت "مدرسة الموصل". الارتفاع ١٠,٥سم.

قطر الفوهة ٢٠,٩سم. متحف البلدية فى بولونيا.

١٤٥. شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. "بلاد ما بين النهرين النصف الأول من ق ١٣م). زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٣٧سم. متحف الفنون الجميلة. ليون.

١٤٦. شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة (بلاد ما بين النهرين أواسط القرن ١٣).

زخرفة بالتكفيت. "مدرسة الموصل" متحف الميتروبوليتان. نيويورك.

١٤٧. طست. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. (مصر. تم صنعه باسم الأمير الأيوبى العادل الثانى ١٢٣٨ – ١٢٤٠م) مع احتمال كبير أنه صنع فى مصر.

صانعه؛ أحمد بن عمر الذكى الموصلي.

زخرفة بالتكفيت "المدرسة الموصلية".

قطر الفوهة ٤٧,٢سم. الارتفاع ١٩سم. متحف اللوفر. باريس.

١٤٨. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (صنع باسم أمير مصر الأيوبى العادل الثانى ١٢٣٨ – ١٢٤٠م).

زخرفة بالتخريم والتكفيت "المدرسة الموصلية".

الارتفاع ٢٠سم. مجموعة كيير بلندن.

١٤٩. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. بلاد ما بين النهرين. مؤرخ بعام ١٢٤٣م.

الزخرفة بالتخريم والتكفيت "مدرسة الموصل".

الارتفاع ١٩,٦سم. المتحف البريطاني. لندن.

١٥٠. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. عصر الأتابكة المنطقة الزنكية أو الأرتوقية (النصف الأول من ق ١٣م).

زخرفة بالتخريم والترصيع "المدرسة الموصلية".

الارتفاع ١٦,٣سم. مجموعة هراري. بالقاهرة.

١٥١. صندوق أسطواني. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا تم صنعه باسم العادل الثانى ١٢٣٨ – ١٢٤٠م أمير مصر الأيوبي. زخرفة بأسلوب التكفيت "مدرسة الموصل".

الارتفاع ١١سم. القطر ١٠,٥سم. متحف آلبرت وفكيتوريا. لندن.

١٥٢. (a , b). طست. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا. تم صنعه باسم الأمير الأيوبى الملك الصالح نجم الدين أيوب.

مزخرف بتقنية التكفيت (مدرسة الموصل).

القطر ٤٧,٢سم. مجموعة هرارى بالقاهرة.

١٥٣. طاس ذو قوائم. (Fano cub) نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا. (أواسط القرن ١٣). زخرفة بالتكفيت. "المدرسة الموصلية".

قطر الفوهة ١٧,٧سم. المكتبة القومية. باريس.

١٥٤. ابريق. نحاس أصفر. العصر الأيوبى (فى الشام عام ٥٨ م ١٢٥٩).

تم صنعه باسم أمير سوريا الملك الناصر صـــلاح الـــدين يوســـف (١٢٣٧ - ١٢٦٠م).

الزخرفة، أسلوب التكفيت. المدرسة الموصلية. الارتفاع ٣٣,٨ســـم. متحف اللوفر. باريس.

١٥٥. زهرية. (زهرية باربريني). نحاس أصفر. العصر الأيوبي.

سوريا (تم صنعها باسم أمير ســـوريا الملـــك الناصـــر (١٢٣٧ - ١٢٦٠م)

الزخرفة بأسلوب التكفيت - الارتفاع ٤٥,٩سم - متحـــف اللـــوفر. باريس.

١٥٦. (a - b). طست. (طشت آرنبرج). نحـــاس أصـــفر. العصـــر الأيوبي. سوريا _ تم صنعه باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٠ - ١٢٤٩). زخرفة بالتكفيت (المدرسة الموصلية).

الارتفاع ٢٣سم. قطر البدن ٤٠سم. قطر الفوهة ٥٠سم.

معرض د. س. الفرير للفنون. واشنطن.

١٥٧. إبريق. (إبريق هومبرج). نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (مؤرخ بعام ١٢٤٢م).

صانعه: أحمد بن عمر الذكى الموصلي.

زخرفته بأسلوب التكفيت. "المدرسة الموصلية".

الارتفاع ٤٣سم. مجموعة كيير. لندن.

١٥٨. شمعدان. نحاس أصفر. العصـــر الأيـــوبي. ســـوريا (مـــؤرخ ١٢٤٨م). صانعه؛ داود بن سلامة الموصلي.

زخرفته التكفيت "المدرسة الموصلية".

الارتفاع ٤٠,٥سم. قطر القاعدة ٣٩سم. متحـــف فنـــون الـــديكور. باريس.

١٥٩. مبخرة ذات غطاء على هيئة قبة. نحاس أصفر. سوريا (أواسط القرن ١٣م).

زخرفتها بالتخريم والترصيع "المدرسة الموصلية".

الارتفاع ٢٠,٣سم المتحف البريطاني. لندن.

١٦٠. صندوق أسطواني. نحاس أصفر. العصر الأيوبى (أواسط القرن ١٣م).

الزخرفة بتقنية التكفيت "المدرســـــة الموصـــلية". الأبعـــاد ٨,٨ × ٨,٢سم.

متحف آلبرت وفيكتوريا. لندن.

١٦١. طبق. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (أواسط ق ١٣م).

زخرفته باسلوب التكفيت. "المدرسة الموصلية" القطر ٤٣سم. متحف الهرميتاج. لننجراد.

١٦٢. (a - f). مزادة. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا (أواسط القرن ١٣).

الزخرفة بأسلوب التكفيت (م. الموصل).

القطر ٣٦سم. معرض د. س الفرير للفنون. واشنطن

العصر السلچوقي: الأناضول

١٦٣. (a - c) توكات أحزمة. فضة (النصف الأول ق. ١٣م). المنطقة الأرتوقية.

الزخرفة بأسلوب التخريم والتذهيب.

المتحف البريطاني. لندن.

١٦٤. قنديل. برونز (نهاية ق ١١م وبداية ق ١٢م). قونية.

الزخرفة بالتخريم. القطر ٤٠سم. مجموعة داويد. كوبنهاج.

١٦٥. فنار. نحاس أصفر (النصف الثانى من ق ١٣م. فى احتمال كبير ينسب إلى قونية).

الزخرفة:أسلوب التخريم. الارتفاع ٢٩سم. قطر القاعدة ١٦,٢سم. مجموعة كير. لندن.

١٦٦. (a - c) طاس بأذنين. نحاس. (قد صنع باسم ملك حصن كيف الملك الأرتوقى ركن الدين داويد (١١١٤ – ١١٤٤). المنطقة الأرتوقية.

مزخرفة بالتذهيب والمينا الكلوسونية.

القطر ٢٣سم الارتفاع ٥سم. متحف فرديناندوم. إنسبروك.

١٦٧. مرآة. برونز (المنطقة الأرتوقية – القرن ١٢م).

زخارفها. نقوش تمت بالصهر والصب.

القطر ٦سم. مجموعة هيرامانجيك. نيويورك.

١٦٨. مرآة. برونز. المنطقة الأرتوقية القرن ١٢

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والصب.

القطر ٥,٥سم. متحف آلبرت وفيكتوريا. لندن.

١٦٩. لوحة. برونز (نهاية ق ١٢م. بداية ق ١٣ المنطقة الأرتوقيـــة).
زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والصب.

متحف اللوفر. باريس.

١٧٠. مرآة. برونز. بداية القرن ١٣. المنطقة الأرتوقية.

زخارفها، نقوش تمت بالصهر والصب.

معد ديترويت للفنون.

١٧١. مرآة. برونز. (صنعت باسم نور الـــدين آرتـــوق شـــاه (وفـــاة ١٢٦٢م) من أرتوقى خربوط) المنطقة الأرتوقية.

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والسبك. قطرها ٢٤سم.

مجموعة أوتينجن واللرستين.

١٧٢. مرآة. برونز (مؤرخ بعام ١٢٧٦م المنطقة الأرتوقية).

زخارفها؛ نقوش تمت بالصهر والسبك.

القطر ١٨سم. مجموعة هرارى – بالقاهرة.

١٧٣. مطرقة باب على هيئة تنين، برونز. ترجع إلى جامع جزرة الكبير (بداية ق ١٣ المنطقة الأرتوقية).

زخارفها، تقنية الحفر ونقوش تمت بالصب. الطول ٢٧,٥سم.

مجموعة داويد. كوبنهاج.

١٧٤. مطرقة باب على هيئة تنين. برونز. بداية ق ١٣م المنطقة الأرتوقية.

زخارفها تمت بأسلوب الحفر ونقوش نفذت بالصب.

الطول ٢٧,٥سم. متحف الدولة. برلين الغربية.

١٧٥. منقد = موقد. برونز (النصف الأول ق ١٣م. المنطقة الأرتوقية ؟)

زخارفه بالتخريم. الحافة العليا ٥٥,٥سم.

مجموعة هرارى بالقاهرة.

١٧٦. (B). حافة موقد. برونز (النصف الأول من ق ١٣م). المنطقة الأرتوقية – الزخارف بتقنية التخريم. الأبعاد ١٧,٥ × ١٥سم.

معرض فنون بالتيمور والترس.

١٧٧. طاس. نحاس أصفر (تم صنعها باسم ملك ماردين الأرتوقى قرا آرسلان بن الغازى (١٢٦١ - ١٢٩٣م).

الزخارف بالحفر والتكفيت. القطر ٣٠,٣سم. الارتفاع ١٢,٥سم.

مجموعة خاصة فى باريس.

١٧٨. شمعدان. برونز (النصف الأول من ق ١٣م، المنطقة الأرتوقية).

الزخارف بتقنية الحفر والتكفيت. قطر القاعدة ٢٩سم.

الارتفاع الموجود ٢٠سم. مجموعة ف. صاره. برلين الغربية.

﴿الآثار المعدنية التى ترجع إلى العصور الإسلامية حتى نهاية عصر سلاچقة الأناضول والموجودة فى المجموعات الخاصة والمتاحف التركية﴾

العصر الإسلامى المبكر:

١٧٩. (a - b). ميدالية. ذهب. العصر العباسى (ضربت فى بغداد عام ٩٧٥): تذكر كتابتها اسم الخليفة العباسى الطائع لله والأمير البويهى عز الدولة باختيار.

القطر ٣,٦سم. المتحف الأركيولوجي. إستانبول.

١٨٠. (a - c). إبريق. برونز. العصر العباسى (بلاد ما بين النهـــرين أو إيران فى القرن ١٠م). الزخرفة بالحفر والصب. متحف الإثنوغرافية . أنقرة.

العصر السلجوقي: إيران

١٨١. (a - b) طاس. برونز (النصف الثانى ق ١٢م).

الزخارف بتقنية الحفر والصب.

الارتفاع ٩سم. قطر الفوهة ٢٤سم. متحف ســـراى طـــوپ قـــاپى إستانبول.

١٨٢. قنديل منضدة ذات قوائم. برونز (النصف الثانى ق ١٢م).

الزخارف بتقنية الصب والتخريم. مجموعة قوجه باش. إستانبول.

١٨٣. (a - d). أقفال. برونز. (القرن ١٢). زخارف بالحفر والصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

١٨٤. مبخرة – صينية. برونز. النصف الثانى ق ١٢م. بداية ق ١٣م

زخارفها بالحفر والصب. القطر ٢١سم الارتفاع ٨,٥ســـم. متحـــف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

١٨٥. مرآة. برونز (بداية القرن ١٣م ما وراء النهر فى احتمال كبير).

زخارف بنقوش منفذة بالصب.

القطر ١٠,٥سم. السمك ٣,٤سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية إستانبول.

١٨٦. مرآة. برنز (بداية القرن ١٣م، ما وراء النهر فى أغلب الأحيان) زخارفها بنقوش تمت بالصب.

القطر ١٠,٥سم. سمك ٣,٤سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية إستانبول.

١٨٧. الوجه الأمامى لمرآة. برونز (بداية ق ١٣م، ما رواء النهر فى أغلب الأحيان).

الوجه الخلفى مزخرف بزخارف منقوشة تمت بالصب. القطر ١٠,٥سم السمك ٣,٤سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية. استانبول.

١٨٨. (a – i) صندوق دائرى ذو غطاء. نحاس أصفر (الربع الثالث من ق ١٢م. خراسان). بالصهر. قسم الطاس مرصع بنظام وأسلوب (المدرسة الخراسانية). الارتفاع ١٦سم. قطر أوسع مكان بالصندوق ١٢سم. قطر الفوهة ١٥,٥سم. متحف حاجى بكداش.

﴿عصر سلاجقة سوريا، والزنگيين من الأتابكة السلجوقيين. والأيوبيين الذين حافظوا على التراث الفنى السلجوقي.. ﴾

سوريا – بلاد ما بين الرافدين:

١٨٩. (a - c). قنديل. نحاس أصفر. عصر السلاچقة العظام. سوريا مؤرخ بعام ١٠٩٨٠م الشام ؟).

الزخارف بالصهر والتخريم.

قطر القاعدة ١٢,٥سم. متحف الآثار الإسلامية. والتركية إستانبول.

١٩٠. مرآة. برونز. عصر الأتابكة. ما بعد ١٢٢٠م بلاد ما بين النهرين

زخارف بخطوط تمت بنقش منفذ بالصب. القطر ٧,٥سم

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

١٩١. ابريق. نحاس أصفر. عصر الأتابكة. (مؤرخ بعام ١٢٢٩م بلاد ما بين النهرين: صانعه إلياس الموصلي.

زخرفة باسلوب الطرق والتكفيت "المدرسة الموصلية".

الارتفاع بدون غطاء ٣٩سم. قطر أوسع مكان فى البدن ٢٠سم. قطر القاعدة ١٦,٥سم

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

١٩٢. (a-b) إبريق. نحاس أصفر. العصر الأيوبي. سوريا. (يذكر فى كتابته اسم الملك الكامل (١٢١٨ – ١٢٣٨م) – زخرفة بالطرق والتكفيت. "المدرسة الموصلية" – الارتفاع بدون الغطاء ٤٠سم. قطر القاعدة ١٦,٥سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

١٩٣. (a-z) شمعدان. نحاس أصفر. عصر الأتابكة (بلاد ما بين النهرين، الربع الثانى من القرن ١٣م). زخارف بالطرق والتكفيت. "المدرسة الموصلية" - الارتفاع ٣٣,٥سم. قطر القاعدة ٣٢سم. متحف حاجى بكداش.

العصر السلچوقى - الأناضول

١٩٤. . (a-e). قنديل. برونز (صنع فى قونية عام ٨٠/١٢٨١م)

صانعه؛ محمد بن على النصيبيني.

زخرفته بتقنيات الطرق، التخريم، الريپوزيه والتذهيب

الارتفاع ٢٠سم. قطر الفوهة ١٨سم. المتحف الإثنوغرافي. أنقرة.

١٩٥. (a-1) مبخرة على هيئة كرة نحاس أصفر (أواسط ق ١٣م فى احتمال كبير أنها صنعت فى قونية).

زخرفة بالطرق والتخريم والحفر. القطر ١٨سم

متحف مولانا. قونية.

١٩٦. (a-e) ظرف قنديل على هيئة قفص طير. برونز. النصف الثانى

من القرن ١٣م وباحتمال كبير قد صنع فى قونية.

صانعه؛ حسن بن على المولوي.

زخرفته بتقنيات الطرق والتخريم والتذهيب.

الارتفاع ٢٥سم. الأرضية ١٤ × ١٤سم – متحف مولانا. قونية.

١٩٧. هاون. برونز(المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م)

زخرفته نقوش تمت بالصب. الارتفاع ١٣سم. قطر القاعدة ٢١سم. قطر الفوهة (من الداخل) ١٥سم. المتحف الإثنوغرافي. أنقرة.

١٩٨. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

مزخرف بنقوش تمت بالصهر والصب.

الارتفاع ١٢,٥سم. قطر القاعدة ٢٠سم. قطر الفوهة (من الداخل) ١٥سم. المتحف الأثنوغرافي. أنقرة.

١٩٩. (a - b). هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

الزخارف تمت بتقنيات الحفر ونقوش تمت بالصب.

الارتفاع ١٢,٥سم. قطر القاعدة ١٦سم. قطر الفوهة (من الداخل ١٢سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٠٠. (a . b) – هاون . برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

الزخارف بأساليب الحفر والنقوش المنفذة بالصب.

الارتفاع ١٣,٥سم. قطر القاعدة ١٨٠سم. قطر الفوهة (من الداخل)

١٣,٥سم. متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٠١. (a - b) هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م)

الزخارف بأسبيب الحفر ونقوش تمت بالصهر.

الارتفاع ١٠سم. قطر القاعدة ١٠,٥سم. قطر الفوهة (من الداخل) ٨,٥سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية – إستانبول.

٢٠٢. هاون. برونز. المنطقة الأرتوقية ق. ١٢ – ١٣م

زخارف نقوش تمت بالصب. الارتفاع ١٠,٥سم. قطر الفوهة ١٢سم. متحف سراى طوپ قاپى. إستانبول.

٢٠٣. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

الزخارف بالنقوش المنفذة بالصب.

الارتفاع ١١سم. قطر القاعدة ١٩سم.

متحف سراى طوپ قاپى. إستانبول.

٢٠٤. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية. ق ١٢ – ١٣م).

مزخرف بالحفر والنقوش المنفذة بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

205. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

الزخارف بالحفر والنقوش المنفذة بالصب

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٦. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

زخارف بالحفر ونقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٧. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية. أواسط ق ١٣م).

زخارف بالحفر والنقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٨. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٢ – ١٣م).

مزخرف بنقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٠٩. هاون. برونز (المنطقة الأرتوقية. ق ١٢ – ١٣م).

مزخرف بنقوش تمت بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢١٠. – ٢١٣. دراهم. برونز (ق ١٢ – ١٣م).

زخارف بنقوش تمت بالصب.

قطر أكبر درهم: ١٦سم

قطر أصغر درهم: ٧,٥سم

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢١٤. درهم. برونز (ق ١٢ – ١٣م).

مزخرف بنقوش منفذة بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢١٥. درهم. برونز (ق ١٣م).

مزخرف بنقوش منفذة بالصب.

القطر ١٢سم. – مجموعة قويون أوغلى. قونية.

٢١٦. مرآة. برونز (المنطقة الأرتوقية ق ١٣م).

مزخرفة بنقوش منفذة بالصب.

القطر: ٧,٥سم. – الطول بالمقبض معا ١٠,٥سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢١٧. لوحة. برونز (أرضروم ؟. النصف الثانى من ق ١٢م).

مزخرفة بنقوش منفذة بالصب، والتذهيب، والترصيع بالأحجار الكريمة.

أبعادها: ١٣ × ٧,٢سم.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢١٨. لوحة. برونز (النصف الثانى ق ١٣م).

مزخرفة بنقوش منفذة بالصب.

الحافة السفلى: ١٣,٨سم. الحافة الجانبية: ١٠,٨سم

متحف نيغده.

٢١٩. ميدالية. برونز (الربع الثانى من ق ١٣م).

زخارف بنقوش منفذة بالصب.

مجموعة قوجه باش. إستانبول.

٢٢٠. (a - e). مطرقة باب ذات هيكل تتيني. ترجع إلى الجامع الكبير فى جيزرة. برونز (المنطقة الأرتوقية. بداية ق ١٣م).

زخارف بالحفر وبنقوش منفذة بالصب.

الطول: ٢٧,٥سم – العرض: ٢٤سم. السمك ٣سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٢١. (a - d). قطعة على هيئة رأس أسد تعود إلى مطرقة باب..

ترجع إلى جامع جزرة الكبير.

هى قطعة من المطرقة ذات التتين الموجودة فى مجموعـــة داويـــد. برونز. (المنطقة الأرتوقية. بداية ق ١٣م).

زخارف بالحفر ونقوش منفذة بالصب.

أبعادها: ٩ × ٦سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٢٢. (a - b) هيكل سفنكس (فى احتمال كبير زخرفة عرش).

برونز (المنطقة الأرتوقية. النصف الأول ق ١٣م).

صب. الارتفاع: ١٢,٥سم. الطول: ١٠سم. متحف ديار بكر.

٢٢٣. طبل. برونز (احتمال كبير تعود إلى ديار بكر. بداية ق ١٣م).

بالصب. وزخارف بالحفر.

الارتفاع: ٦٥سم. قطر الفوهة: ٤٩سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

٢٢٤. (a - b). قاعدة شمعدان. نحاس أصفر (ترجع إلى ديار بكر فى احتمال كبير. بداية القرن ١٣م).

زخارفها بالطرق والحفر والريبوزيه.

الارتفاع ١٦,٥سم. قطر القاعدة: ٤٦,٥سم

المتحف الإثنوغرافي. أنقرة.

٢٢٥. (a - b). مرآة. صلب (المنطقة الأرتوقية أو أنها ربما تكون قد صنعت فى قونية من قبل صانع رحل عن المنطقة الأرتوقية. النصف الأول ق. ١٣م).

بالصب. زخرفة بتقنية الحفر.

الطول بالمقبض معا: ٤١,٥سم. قطر الجزء الخاص بالمرآة ٢١سم.

متحف سراى طوپ قاپى. إستانبول.

٢٢٦. (a . m). إبريق (ينقصه قسم الرأس والعنق والأكتاف).

نحاس أصفر (باحتمال كبير؛ المنطقة الأرتوقية. أواسط القرن ١٣م).
طرق. ذات زخارف بتقنية. التكفيت "المدرسة الموصلية".

الارتفاع الجزء الموجود: ٢٢سم. قطر الفوهة ١٦,٥سم.

متحف الآثار الإسلامية والتركية. إستانبول.

المترجم فى سطور

الصفصافى أحمد المرسى القطورى

أستاذ متفرغ بقسم اللغات الشرقية – فرع اللغة التركية وآدابها بكلية الآداب / جامعة عين شمس .

رئيس شعبة الدراسات التركية فى مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية بالجامعة نفسها .

له قائمة كبيرة من الأبحاث والكتب المؤلفة والمترجمة ومشاركات عديدة فى المؤتمرات المحلية والعالمية ذات العلاقة بالدراسات والفنون والحضارة التركية والترجمة من التركية وإليها .

حائز شهادات تفوق من الجامعات المصرية والعربية ، والجائزة الأولى من رابطة الأدب الإسلامى فى ترجماته عن القصة التركية المعاصرة .

المراجع

Abu-l-Faraj
Al-Ush, M. : "A Bronze Ewer with a High Spout in the Metropolitan Museum of Art", (ed. R. Ettinghausen) *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1972, s. 191-198.

Ackerman, P. : "The Talking Tree", *Bulletin of The American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV, (1935), s. 66-72.

Ackerman, P. : "Some Problems of Early Iconography", (ed. A. U. Pope) *A Survey of Persian Art*, vol. II, London - New York, 1967, s. 883-893.

Ağaoğlu, M. : "A Bronze Candlestick of the 13th Century", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, XI, (1930), s. 84-86.

Ağaoğlu, M. : "Two Thirteenth-century Bronze Ewers", *Burlington Magazine*, 57, (1930), s. 27-28.

Ağaoğlu, M. : "Some Islamic Bronzes of the Middle Ages", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. XII, (1931), s. 89-92.

Ağaoğlu, M. : "A Note on Bronze Mirrors", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. XIII-2, (1931), s. 17-18.

Ağaoğlu, M. : "Islamische Metallarbeiten aus Istanbuler Museen", *Belvedere*, XI, (1932), s. 14.

Ağaoğlu, M. : "The Use of Architectural forms in Seljuk Metalwork", *Art Quarterly*, VI, (1943), s. 92-98.

Ağaoğlu, M. : "A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass", *Journal of the American Oriental Society*, vol. 64-4, (1944), s. 218-223.

Ağaoğlu, M. : "About a Type of Islamic Incense Burner", *Art Bulletin*, XXVII, (1945), s. 28-45.

Ağaoğlu, M. : "The Origin of the Term Mina and its Meaning", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. V-4, (1946), s. 241-256.

Ağaoğlu, M. : "Is the Ewer of Saint Maurice d'Agaune a Work of Sasanian-Iran?", *Art Bulletin*, XXVIII-3, (1946), s. 160-170.

Ağaoğlu, M. : "An Iranian Incense Burner", *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, 48, (1950), s. 8-10.

Ağaoğlu, M. : "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, vol. XXXVI-3, (1954), s. 175-202.

Aitchison, L. : *A History of Metals*, vol. I ve II, New York, 1960.

Akurgal, E. : *The Art of the Hittites*, New York, 1961.

Akurgal, E. : "The Earliest Civilizations of Anatolia", *Treasures of Turkey*, New York, 1966, s. 9-76.

Arseven, C. E. : "Le Metal", *Les Arts Décoratifs Turcs*, İstanbul, 1950, s. 118-146.

Arseven, C. E. : *Türk Sanatı*, İstanbul, 1970.

Arts de l'Islam. Orangerie des Tuileries, 1971 Sergisi Kataloğu, Paris, 1971.

The Arts of Islam, Londra 1976 İslâm Festivali Sergisi Kataloğu, Londra, 1976.

Artuk, İ. ve C. : *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Teşhirdeki İslâmî Sikkeler Kataloğu*, İstanbul, 1971.

Ashton, L. : "Early Metalwork", *Burlington Magazine*, LVIII, (1931), s. 34-45.

Aslanapa, O. : *Turkish Art and Architecture*, London, 1971.

Aslanapa, O. : *Türk Sanatı*, I, İstanbul, 1972.

Atıl, E. : *Persian Exhibition. 2500 Years of Persian Art. Freer Gallery of Art. 1971 Sergisi Kataloğu*, Washington D. C., 1971.

Baches, M. - Dölling, R. : *Art of the Dark Ages*, New York, 1969.

Baer, E. : *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. Oriental Notes and Studies 9*, Jerusalem, 1965.

Baer, E. : "An Islamic Inkwell in the Metropolitan Museum of Art", (Ed. Ettinghausen, R.) *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1972, s. 199-210.

Baer, E. : "Notes on the formation of Iranian imagery in the thirteenth century", *The Art of Iran and Anatolia. Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 4, University of London, 1974, s. 96-109.

Bahgat, A. - Gabriel, A. : *Fouilles d'al-Foustat*, Paris, 1921.

Bahrami, M. : "A Gold Medal in Freer Gallery of Art", *Archeologica Orientalia in Memoriam E. Herzefeld*, New York, 1952, s. 5-21.

Baltrusaitis, J. : *Etudes Sur l'art médieval en Géorgie et an Arménie*, Paris, 1929.

Banck, A. V. : *Byzantine Art in Collections of the U.S.S.R.*, Leningrad-Moscow, 1966.

Barrett, D. : *Islamic Metalwork in the British Museum*, London, 1949.

Barrett, D. : "The Islamic Art of Persia", (ed. A. J. Arberry) *The Legacy of Persia*, Oxford, 1953, s. 116-145.

Becker, C. H. : "Eyyubîler", *İslâm Ansiklopedisi*, IV, (1948), s. 424-429.

Beckwith, J. : *The Art of Constantinople*, London, 1961.

Berchem, M. : "Inscriptions mobilières arabes en Russie", *Journal Asiatique*, XIV, 1909.

Berchem, M. - Strzygowski, J. : *Amida: Materiaux pour l'epigraphie et l'histoire musulmane de Diyar-Bekr*, Heidelberg, 1910.

Bombacı, A. : *Introduction of the Excavations at Ghazni*, Rome, 1959, East and West, New Series, vol. X, no. 1-2.

Braun, E. W. : "Das Kunst gewerbe. in kultur gebiete des Islam", *Illustrierte Geschichte des Kunst Gewerbes*, II, Berlin, (1909) s. 650-661.

Bromehead, C. N.: "Mining and Quarrying", (ed. C. Singer), *History of Technology*, vol. I, Oxford, 1956, s. 558-571.

Bronstein, L. : "Enamel", (ed. A. U. Pope), *A Survey of Persian Art*, vol. VI, London-New York, 1967, s. 2586-2591.

Buchtal, H. : "A Note on Islamic Enameled Metalwork and its influence in the Latin West", *Ars Islamica*, vol. XI-XII, (1946), s. 195-198.

Bussagli, M. : *Mostra d'Arte Iranica, Roma 1956 Sergisi Kataloğu*, Milano, 1956.

Butak, B. : *Resimli Türk Paraları*, İstanbul, 1947.

Cahen, C. : *Pre-Ottoman Turkey*, New York, 1968.

Christie, A. H. : "Islamic Minor Arts and their influence upon European Work", (ed. T. Arnold-A. Guillaume), *The Legacy of Islam,* Oxford, 1931, s. 108-151.

Combe, E. : "Cinq cuivres Musulmans datés de la collection Benaki", *Bulletin Institute français d'archeologie Orientale,* XXX, 1930, s. 49-58.

Coomaraswamy, A.: "An 11th century Silver Salver from Persia", *Bulletin of Museum of Fine Arts Boston,* 32, (1934), s. 56-58.

Cowpercoles, S. : "Damascening and the Inlaying and Blending of Metals", *Journal of Society of Arts,* LIV, (1906), s. 738-748.

Creswell, K.A.C. : "The Lawfulness of Painting in Islam", *Ars Islamica,* XI-XII, (1946), s. 159-166.

Creswell, K.A.C. : *Early Muslim Architecture,* Great Britain, 1958.

Dalton, O. M. : *The Treasures of the Oxus,* London, 1964, (ilk basım 1905).

Dalton, O. M. : *Byzantine Art and Archaeology,* Oxford, 1911.

Darkot, B. : "Musul", *İslâm Ansiklopedisi,* 8, (1960), s. 740.

David-Weill, J. : "Cinq aiguieres de bronze archaiques unité de l'art Musulman", *Semitica,* I, (1948), s. 79-85.

Davids Samling. Islamisk Kunst (The David Collection Islamic Art) Katalog, Kopenhag, 1975.

Demus, O. : *The Church of San Marco in Venice,* Washington D. C., 1960.

Diakonov, M. M. : "Un aquamanile en bronze daté de 1206", *Mémoires IIIe Congrés International d'Art et d'archeologie Iraniens Leningrad 1935,* Moscow-Leningrad, (1939), s. 45-52.

Diakonov, M. M. : "Ob odnoi rannei Arabskoi nadpisi", *Epigrafika Vostoka,* vol. I, Moscow-Leningrad, (1947), s. 5-8.

Diakonov, M. M. : "Arabskaya Nadpis na bronzovom orle iz sobrany gusudarstvennoge Ermitaza", *Epigrafika Vostoka,* IV, Moscow-Leningrad, (1951), s. 24-27.

Diez, E. : *Die Kunst des Islam,* Berlin, 1925.

Diez - Aslanapa : *Türk Sanatı,* İstanbul, 1955.

Dimand, M. : "Near Eastern Metalwork", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* vol. XXI-8, (1926), s. 193-199.

Dimand, M. : "Recent Accessions in the Near Eastern Collections", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* XXII-3, (1927), s. 79-84.

Dimand, M. : "Dated Specimens of Mohammedan Art", *Metropolitan Museum Studies,* I, (1928-1929), s. 103-109.

Dimand, M. : "A Persian Bronze Ewer of the 12th Century", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* XXIX-2, (1934), s. 25-26.

Dimand, M. : "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorfopoulos Collection", *Ars Islamica,* I, (1934), s. 17-21.

Dimand, M. : "A Persian Incence Burner of the 12th Century", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* XXXII-6, (1937), s. 152-154.

Dimand, M. - McAllister, H. E. : *Near Eastern Jewelry,* New York, 1940.

Dimand, M. : "A Review of Sasanian and Islamic Metalwork by J. Orbeli in A Survey of Persian Art", *Ars Islamica,* vol. VIII, (1941), s. 192-214.

Dimand, M. : "Saljuk Bronzes from Khurasan", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. IV-3, (1945), s. 87 - 92.

Dimand, M. : "A Saljuk İncense Burner", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, X-5, (1951 - 52), s. 150 - 153.

Dimand, M. : "A Dated Saljuk Bronze Incense Burner in Shape of an Animal", *Proceedings of 22 nd Congress of Orientalists*, 1957, s. 641 - 643.

Dimand, M. : "Metalwork", *A Handbook of Muhammedan Art*, (3 rd ed.) New York, 1958, s. 132 - 157.

Diyarbekirli, N. : "Diyarbakır Müzesindeki tunç sfenks", *Türk Kültürü*, VI, no. 66, Ankara, (1968), s. 367 - 369).

Diyarbekirli, N. : "Vestiges de Croyances Altaiques dans l'art Seldjoukide", *Turcica, Revue d'etudes Turques*, Tome III, Paris, (1971), s. 59 - 70.

Diyarbekirli, N. : *Hun Sanatı*, İstanbul, 1972.

Dodd, E. C. : "On a bronze rabbit from Fatimid Egypt", *Kunst des Orients*, VIII, 1-2, (1972), s. 60 - 76.

Duchesne - Guillemin, J. : *Symbols and Values in Zoroastrianism*, New York, 1966.

Duda, H. W. : *Die Seltschukengeschichte des Ibn Bibi*, Kopenhagen, 1959.

Enderlein, V. : "Das Bildprogramm des Berliner Mosul-Beckens", *Sonderdruck aus Staatliche Museen zu Berlin Forschungen und Berichte*, Band 15, Berlin, (1973), s. 7 - 40.

Erdmann, H. : *Iranische Kunst in Deutschen Museen*, Wiesbaden, 1967.

Erdmann, K. : "Zu einem Bronzegefäss im Besitz der Islamischen Kunst-abteilung", *Berliner Museen*, 52, (1931), s. 120 - 122.

Erdmann, K. : "Die Sasanidschen Jagdschalen", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. LXXV, Berlin, (1936).

Erdmann, K. : "Islamische Giesgefässe des 11. Jahrhunderts", *Pantheon*, 22, (1938), s. 251 - 254.

Esin, E. : "The Hunter Prince in Turkish Iconography", *Asiatische Forschungen*, Band 26, Wiesbaden, (1968), s. 18 - 76.

Esin, E. : "AND". The Cup Rites in Inner-Asian and Turkish Art", *Forschungen zur Kunst Asiens. In Memoriam K. Erdmann*, İstanbul, (1969), s. 224 - 261.

Esin, E. : "Evren", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I, (1969), s. 161 - 182.

Esin, E. : "Türk ul-Acemlerin Eseri Samarrada Cavzag ul-Hakani'nin Dıvar Resimleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, İstanbul, (1972 - 73), s. 309 - 358.

Esin, U. : *Kuantitatif spektral analiz yardımıyla Anadoluda başlangıcından Asur kolonileri çağına kadar bakır ve tunç madenciliği*, İstanbul, 1969.

Ettinghausen, R. : *Metalwork from Islamic Countries. University of Michigan, 1943 Sergisi Kataloğu*, Michigan, 1943.

Ettinghausen, R. : "The Bobrinski Kettle", *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 24, (1943), s. 193 - 208.

Ettinghausen, R. : "The Character of Islamic Art", (ed. N. A. Faris) *The Arab Heritage*, Princeton, 1944, 251 - 267.

Ettinghausen, R. : *The Unicorn. Freer Gallery of Art Occasional Papers*, vol. 1-3, Washington, D. C., 1950,

Ettinghausen, R. : "Interaction and Integration in Islamic Art", (ed. E. Grunebaum), *Unity and Variety in Muslim Civilization,* Chicago, 1955, s. 107-131.

Ettinghausen, R. : "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, its origin and decorations", *Ars Orientalis,* vol. II, (1957), s. 327-366.

Ettinghausen, R. : "Turkish Elements on Silver Objects of the Seljuk Period of Iran", *First International Congréss of Turkish Art. Ankara 19-24 Ekim, 1959,* Ankara, 1962, s. 128-134.

Ettinghausen, R. : *Arabische Malerei,* Geneva, 1962.

Ettinghausen, R. : "The Dance with Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainment seen in Islamic Art", *Arabic and Islamic Studies in Honor of Hamilton A. R. Gibb,* Leiden, 1965, s. 211-224.

Ettinghausen, R. : "Hilâl in Islamic Art", *The Encyclopaedia of Islam,* (New ed.) vol. III, Fasc. 45-46, Leiden, 1966, s. 381-385.

Ettinghausen, R. : "The Immanent Features of Persian Art", *The Connoisseur,* CLXII, (1966).

Ettinghausen, R. : "Sasanian and Islamic Metalwork in Baltimore", *Apollo,* vol. LXXXIV, (1966), s. 465-469.

Ettinghausen, R. : "The Islamic Period", *Treasures of Turkey,* New York, 1966, s. 131-240.

Ettinghausen, R. : "The Flowering of Seljuk Art", *Metropolitan Museum Journal,* vol. 3, (1970), s. 113-131.

Fajans, S. : "Recent Russian Literature on Newly Found Middle Eastern Metal Vessels", *Ars Orientalis,* II, (1957), s. 55-76.

Farès, B. : *Le Livre de la thériaque,* vol. II, Kahire, 1953.

Farmer, H. G. : "Arabian Musical Instruments on a 13th century Bronze Bowl", *Journal of Royal Asiatic Society,* (1950), Part 3, s. 110-111.

Farmer, H. G. : *Musicgeschicte in Bildern,* Band III : *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Lieferung 2 : *Islam,* Leipzig, (Tarih yok).

Fehérvári, G. : "Ein Ayyubidisches Räuchergefäss mit dem Namen des Sultan al-Malik al-Âdil II", *Kunst des Orients,* vol. V-1, (1968), s. 37-54.

Fehérvári, G. : *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection,* London, 1976.

Forbes, R. J. : "Extracting, Smelting, and Alloying", (ed. C. Singer), *History of Technology,* vol. I, Oxford, 1956, s. 572-600.

Forbes, R. J. : "Metallurgy", (ed. C. Singer), *History of Technology,* vol. II, Oxford, 1956, s. 41-81.

Forbes, R. J. : *Studies in Ancient Technology,* Leiden, 1964.

Forbes, R. J. - Dijkterhuis, E. J. : "The Birth of Alchemy", *A History of Science and Technology,* vol. I, 1963.

Froehner, R. : "Die Pferdeheilkunde des Ahmad ibn Hasan ibn al-Ahnaf", *Hauptner Neuheiten, Katalog,* Wien, 1936.

Fry, R. : "The Munich Exhibition of Mohammedan Art", *Burlington Magazine,* 17, (1910), s. 283-290.

Galib Edhem, İ. : *Catalogue des Monnaies Turcomanes,* İstanbul, 1894.

Genius of China, Londra 1973 Çin Halk Cumhuriyeti Sergisi Kataloğu, London, 1973.

Ghirshman, R. : *Iran: Parthians and Sasanians,* Paris, 1962.

Giuzalian, L. T. : "Bronzovoi Kalemdan 1148", *Pamyatniki Epokhi Rustaveli, (The Monuments of the Epoch of Ruztaveli),* Leningrad, 1938, s. 217 - 226.

Giuzalian, L. T. : "Bronzovoi Kufshin 1182 g", *Pamyatniki Epokhi Rustaveli,* Leningrad, 1938, s. 227 - 236.

Giuzalian, L. T. : "Nadpis s imenem Badr al-dina Lulu na bronzovom podsvetchnike gosudarstven-hovo Ermithaza", *Epigrafika Vostoka,* II, (1948), s. 76 - 82.

Giuzalian, L. T. : "The Bronze Qalamdan (Pencase) 542/1148 from the Hermitage Collection", *Ars Orientalis* VII, (1968), s. 95 - 119.

Glück, H. - Diez, E. : *Die Kunst des Islam,* Berlin, 1925.

Gomez-Moreno, M. : *Ars Hispaniae,* vol. III, Madrid, 1951.

Grabar, O. : *Persian Art Before and After the Mongol Conquest. The University of Michigan Museum of Art, 1959 Sergisi Kataloğu,* Ann Arbor, 1959.

Grabar, O. : "Two Pieces of Islamic Metalwork at the University of Michigan", *Ars Orientalis,* IV, (1961), s. 360 - 366.

Grabar, O. : "An Introduction to the Art of Sasanian Silver", *Sasanian Silver,* Michigan, 1967, s. 19 - 84.

Grabar, O. : "The Visual Arts 1050-1350", *The Cambridge History of Iran,* V, 1968, s. 641 - 648.

Gräefe, E. : "Fatimiler", *İslâm Ansiklopedisi,* vol. IV, 1948, s. 521 - 526.

Gray, B. : "A Seljuq Hoard from Persia", *British Museum Quarterly,* XIII, (1938-39), s. 73 - 79.

Grohman, A. : "Die Bronzeschale (M. 388 - 1911) im Victoria and Albert Museum", *Aus der Welt der Islamischen Kunst,* Berlin, 1957, s. 125 - 138.

Grube, E. J. : "A Bronze Bowl from Egypt", *Journal of American Research Center in Egypt,* IV, (1965), s. 141 - 143.

Grube, E. J. : *The World of Islam,* London, 1966.

: *A Handbook of the Collection in Baltimore Walters Art Gallery,* Baltimore, 1963.

Harari, R. : "Metalwork after the Early Islamic Period", (ed. A. U. Pope) *A Survey of Persian Art,* vol. VI, London - New York, 1967, s. 2466 - 2529.

Harper, O. P. : "An Eighth Century Silver Plate from Iran with a Mythological Scene", *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art,* New York, (1972), s. 153 - 168.

Hartner, W. : "The Pseudo-Planetary Nodes of the Moon's orbit in Hindu and Islamic Iconographies", *Ars Islamica,* V, (1938), s. 113 - 154.

Hartner, W. : "Zur Astrologischen Symbolik des "Wade Cup", *Aus der Welt der Islamischen Kunst,* Berlin 1957, s. 234 - 243.

Hartner, W. - Ettinghausen, R. : "The Conquering Lion, Life cycle of a Symbol", *Oriens,* 17, (1964), s. 161 - 171.

Hasan, Z. M. : *Kunûz al-Fâtimiyyin,* Cairo, 1937.

Herzfeld, E. - Sarre, F. : *Die Ausgraubungen von Šamarra. Die Malerein von Šamarra.* Band III, Berlin, 1927.

Herzfeld, E. : "Postsasanidische Inschriften", *Archaeologische Mitteilungen aus Iran,* IV, (1932).

Herzfeld, E. : "A Bronze Pen Case", *Ars Islamica,* vol. III, (1936), s. 35 - 43.

Hildburgh, W. L. : *Medieval Spanish Enamels,* Oxford, 1956.

Hollis, H. C. : "A Unique Seldjuk Bronze", *Ars Islamica,* II, (1935), s. 231 - 232.

Hollis, H. C. : "Two Inlaid Brasses", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* vol. XXXIII, (1946), s. 111 - 112.

Holter, K. : "Die Gallen Handschrift und Die Makamen des Hariri in der Wiener National-bibliothek", *Jahrbuch Kunsthistorisches Sammlung,* XI, Wien, (1937).

İnal, G. : "Susuz Handaki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çerçevesi İçindeki Yeri", *Sanat Tarihi Araştırmaları,* 4, (1971), s. 153 - 184.

Islamic Art in Egypt 969 - 1517. Kahire, 1969 Sergisi Kataloğu, Cairo, 1969.

İzzi, W. : "An Ayyubid Basin of al-Salih Najm al-Din", *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Creswell,* Cairo, 1965, s. 253 - 259.

Kafesoğlu, İ. : "Selçuklular", *İslâm Ansiklopedisi,* vol. 10, İstanbul, 1966, s. 353 - 384.

Kafesoğlu, İ. : *Selçuklu Tarihi,* İstanbul, 1972.

Kahle, P. : "Bergkristall, glass, und glass flüsse nach dem Steinbuch von el-Beruni", *Zeitschrift der deutschen Morgenlandischen Gesellschaft,* XC, 1936, s. 322 - 356.

Kazvini : *Kitab Athar al-Bilad,* (ed. F. Wüstenfeld), Göttingen, 1849, vol. II.

Kelly, C. F. : "Two Muhammedan Bronzes", *Bulletin of the Art Institute of Chicago,* XX-8, (1926), s. 111.

Kocabaş, H. : "Une Collection de Cuivres Seldjoukides", *Atti del Secondo Congresso Internazionale di Arte Turca. Venezia 26 - 29 Settembre 1963,* Napoli, 1965, s. 177 - 180.

Koşay, H. Z. : "Tekke ve Türbeler Kapandıktan Sonra", *Güzel Sanatlar,* vol. VI, İstanbul, (1949), s. 1 - 5.

Köprülü, M. F. : "Artuklular", *İslâm Ansiklopedisi,* vol .I, İstanbul 1940, s. 617 - 625.

Köprülü, M. F. : "Atabekler", *İslâm Ansiklopedisi,* vol. I, 1940, s. 714 - 715.

Köprülü, M. F. : "Baybars I.", *İslâm Ansiklopedisi,* vol. II, 1944, s. 359 - 360.

Köymen, M. A. : *Selçuklu Devri Türk Tarihi,* Ankara, 1963.

Kratchkovskaya, V. A. : "Nadpis bronzovo taza Badr al-dina Lulu", *Epigrafika Vostoka,* I, Moscow, (1947), s. 9 - 22.

Kratchkovskaya, V. A. : "Ornamental Nashki Inscriptions", *A Survey of Persian Art,* vol. IV, London - New York, 1967, s. 1770 - 1784.

Kratchkovski, I. Y. : "Ob odnom epitete v nadpisi bronzovo taza Lulu", *Epigrafika Vostoka,* II, (1948), s. 1 - 8.

Kühnel, E. : "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1910", *Kunst und Kunsthandwerk,* XIII, Berlin, (1910), s. 504 - 512.

Kühnel, E. : "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen ausstellung in München 1910", (ed. F. Sarre - F. R. Martin), *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischen Kunst in München 1910,* München, 1912, Band II.

Kühnel, E. : "Islamisches Räuchergerät", *Berliner Museen Berichte aus den Preuszichen Kunstsammlungen,* 41, (1920), s. 243 - 247.

Kühnel, E. : *Maurische Kunst,* Berlin, 1924.

Kühnel, E. - Ogan, A. : *Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tchinili Köschk,* Band III, Berlin-Leipzig, 1938.

Kühnel, E. : "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* 60, (1939), 1 - 20.

Kühnel, E. : "Der Lautenspieler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13 Jahrhunderts", *Berliner Museen,* I, (1951), s. 29 - 35.

Kühnel, E. : "Die Kunst Persiens unter den Buyiden", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft,* vol. LVI, (1956), s. 78 - 92.

Kühnel, E. : "Ein Persischer Bronzemörser", *Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag,* Hamburg, 1959, s. 32 - 34.

Kühnel, E. : "Metallarbeiten", *Islamische Kleinkunst,* (2 nd ed.), Braunschweig, 1963, s. 134 - 160.

Kühnel, E. : *Islamic Art and Architecture,* New York, 1966.

Lane-Poole, S. : "The Coins of Turcoman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee", *Catalogue of Oriental Coins in the British Museum,* vol. III, London, 1877.

Lane-Poole, S. : *The Art of the Saracens in Egypt,* London, 1886.

Lanci, M. : *Trattato della simboliche Rappresentanze Arabische e della varia generazione de musulmani caratteri sopra differenti Materie operati.,* vol. II, Paris, 1845 - 46.

Le Coq, A. : *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien. Die Manichaeischen Miniaturen,* Berlin, 1923.

Linas, C. : "Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée", *Arras - Paris,* vol. I, Paris, (1877 - 1887).

Mango, C. : "Byzantium", *Treasures of Turkey,* New York, 1966, s. 78 - 129.

Marcel, J. J. : "Notice sur un monument Arabe conservé a Pise", *Journal Asiatic,* 3 è serie VII, (1839), s. 81 - 88.

Marçais, G. - Poinssot, L. : *Objects Kairouanais,* Tunis, 1952.

Margulies, E. : "Cloisonné Enamel", *A Survey of Persian Art,* vol. II, London - New York, 1967, s. 779 - 783.

Martin, F. R. : *Sammlungen aus dem Orient in der allgemeinen Kunst und Industrie-Ausstellung zu Stockholm,* Stockholm, 1897.

Martin, F. R. : *Miniature Painting of Persia, India and Turkey, from 8 th to the 18 th Century,* vol. II, London, 1912.

Maryon, H. : "Metalworking in the Ancient World", *American Journal of Archaeology,* vol. 53, (1949), s. 93 - 125.

Maryon, H. - Plenderleith, H. J.: "Fine Metalwork", (ed. C. Singer) *History of Technology,* vol. I, Oxford, 1956, s. 623 - 662.

Maryon, H. : "Fine Metalwork", *History of Technology,* vol. II, Oxford, 1956, s. 449 - 485.

Maryon, H. : *Metalwork and Enameling,* New York, 1971.

Mayer, L. A. : *Islamic Metalworkers and their Works,* Geneva, 1954.

Melikian-Chirvani, A. S. : "La Coupe D'Abu Sahl-e Farhad-Jerdi", *Gazette des Beaux-Arts,* LXXI, (1968), s. 129 - 146.

Melikian-Chirvani, A. S. : "Le Griffon Iranien de Pise", *Kunst des Orients,* V-2, Wiesbaden, (1968), s. 68 - 86.

Melikian-Chirvani, A. S. : "Le Bassin du Sultan Qarâ Arslan ibn Il-Gâzi", *Revue des Etudes Islamique,* 36 - 2, (1968), s. 263 - 268.

Melikian-Chirvani, A. S. : "A Sasanian Eagle in the Round", *Journal of the Royal Asiatic Society,* I, (1968), s. 2 - 9.

Melikian-Chirvani, A. S. : "Deux Chandeliers Mossouliens au Musée des Beaux-Arts", *Bulletin Des Musées et Monuments Lyonnais,* vol. IV-3, (1970), s. 52 - 62.

Melikian-Chirvani, A. S. : *Islamic Metalwork from Iranian Lands. Victoria and Albert Museum, 1976 Nisan - Mayıs Sergisi Broşürü,* Londra, 1976.

Melikian-Chirvani, A. S. : *Le Bronze Iranien, Paris Musée des Arts Décoratifs Kataloğu.* Paris, 1973.

Mellaart, J. : *Çatalhüyük, a Neolithic Town in Anatolia,* New York, 1967.

Migeon, G. : *Exposition des Arts Musulmans au Musée des Arts Décoratifs 1903. Katalog,* Paris, 1903.

Migeon, G. : *Musée du Louvre: L'Orient Musulman,* (2 vol.), vol. II, Paris, 1922.

Migeon, G. : *L'exposition d'art Musulman. Katalog,* İskenderiye, 1925.

Migeon, G. : *Les Arts Musulmans,* Paris-Bruxelles, 1926.

Migeon, G. : *Manuel d'Art Musulman,* vol. I-II, Paris, 1927.

Monneret de Villard, U. : "Le Chapiteau Arabe de la Cathédrale de Pise", *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* Paris, (1946), s. 21 - 33.

Museum für Islamische Kunst Berlin. Katalog, Batı Berlin, 1971.

Nâsir-i Khusrav : *Sefernâmeh,* (ed. ve çeviri: Schefer) Paris, 1881.

Oral, M. Z. : "Eşrefoğlu Camiine ait bir Kandil", *Belleten,* 23, (1959), s. 113 - 118.

Orbeli, J. - Trever, K. : *Sasanian Metalwork,* Leningrad, 1935.

Orbeli, J. : "Sasanian and Early Islamic Metalwork", *A Survey of Persian Art,* vol. II, London - New York, 1967, s. 716 - 770 ve vol .VII, Pl. 203 - 246.

Otto-Dorn, K. : "Bir Selçuklu Gümüş Kâsesi", *Vakıflar Dergisi*, vol. III, (1956), s. 85-91.

Otto-Dorn, K. : *Darstellungen des Turco-Chinesischen Tierzyklus in den Islamischen Kunst. Diez Armağanı*, İstanbul, 1963.

Otto-Dorn, K. : *Kunst des Islam*, Baden-Baden, 1964.

Otto-Dorn, K. - Önder, M. : "Bericht über die Grabung in Kobadabad (Oct. 1965)", *Archäologischer Anzeiger*, Heft 2, Berlin, (1966), s. 170-183.

Otto-Dorn, K. : "Bericht über die Grabung in Kobadabad 1966", *Archäologischer Anzeiger*, Heft 4, (1969), s. 438-506.

Ögel, S. : "Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü", *Belleten*, 26-103, (1962), s. 529-538.

Önder, M. : "Selçuklu Ejderi", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belletini*, no. VIII-287, (1966), s. 2-4.

Öney, G. : "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar*, VII, (1967), s. 117-125.

Öney, G. : "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları", *Belleten*, XXXI-122, (1967), s. 143-154.

Öney, G. : "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", *Anatolia*, XI, (1967), s. 121-138.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Belleten*, 32-125, (1968), s. 25-26.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Sanatında Balık Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, II, (1968), s. 142-159.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten*, 33, (1969), s. 171-192.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I, (1969), s. 187-191.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", *Anatolia*, 13, (1969), s. 1-41.

Öney, G. : "Sun and Moon Rosettes in the Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica*, III, (1969-70), s. 195-203.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", *Belleten*, 34-133, (1970), s. 83-100.

Öney, G. : "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuklu Etkisi", *"Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, III, Ankara, (1971), s. 91-103.

Öney, G. : "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara, T.T.K., (1972), s. 139-172.

Pal, P. : "The Art of Metalwork", *Islamic Art. The Nasli M. Heeramaneck Collection. Los Angeles County Museum of Art Kataloğu*, Los Angeles, 1973.

Parr, J. G. : *Man, Metals and Modern Magic*, Cleveland, 1958.

Persian Art. Exhibition of 1931. Londra, 1931 Enternasyonal İran Sanatı Sergisi Kataloğu, London 1931.

Persian Art in the Benaki Museum. Atina, 1972 Sergisi Kataloğu, Atina, 1972.

Pinder-Wilson, R. H. : "An Islamic Bronze Bowl", *British Museum Quarterly,* vol. XVI-3, (1951), s. 85-87.

Pinder-Wilson, R. H. : "An Islamic Ewer in Sasanian Style", *British Museum Quarterly,* vol. XXII, (1960), s. 89-92.

Pinder-Wilson, R. H. : "Two Persian Bronze Buckets", *British Museum Quarterly,* vol. XXIV-1 ve 2, (1961), s. 54-57.

Pope, A. U. : "A Seljuk Silver Salver", *Burlington Magazine,* 63, (1933), s. 223-225.

Pope, A. U. : "Foliate Patterns on the Alp Arslan Salver", *Bulletin of American Institute for Persian Art and Archaeology,* IV, (1935-36), s. 74-78.

Pope, A. U. : *Masterpieces of Persian Art,* New York, 1945.

Pope, A. U. : *A Survey of Persian Art,* (New ed.), London-New York, 1967.

Pope, A. U. - Ackerman, P. : "A Survey of Persian Ornament", *A Survey of Persian Art,* vol. VI, London-New York, 1967, s. 2705-2756.

Porada, E. : *The Art of Ancient Iran. Pre-Islamic Cultures,* New York, 1965.

Pugachenkova, G. A. - Rempel, L. I. : *Istorria Iskussty Uzbekistana,* Moscou, 1965.

Radloff, W. : *Atlas der Alterthümer den Mongolei,* St. Petersburg, 1896.

Reinaud, J. T. : *Monuments arabes, persanes et turcs du cabinet de M. le Duc de Blacas et d'autres Cabinets,* vol. II, Paris, 1828.

Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe, (ed. E. Combe - J. Sauvaget - G. Wiet), (16 vol.), Cairo, 1931-1956.

Rice, D. S. : "The Oldest Dated Mosul Candlestick", *Burlington Magazine,* 91, (1949), s. 334-341.

Rice, D. S. : "The Brasses of Badr al-Din Lulu", *BSOAS,* XIII, (1949-1951), s. 627-634.

Rice, D. S. : "Medieval Harran", *Anatolian Studies,* vol. II, (1952), s. 36-84.

Rice, D. S. : "Unique Dog Sculptures of Medieval-Islam: Recent Discoveries in the Ancient Mesopotamian City of Harran and Light on the Little-known Numairid Dynasty", *The Illustrated London News,* (Sept. 20, 1952), s. 466-467.

Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-I", *BSOAS,* XVI-3, (1952), s. 564-578.

Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-II", *BSOAS,* XV, (1953), s. 61-79.

Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-III", *BSOAS,* XV, (1953), s. 229-238.

Rice, D. S. : "The Aghani miniatures and religious painting in Islam", *Burlington Magazine,* vol. 95, (1953).

Rice, D. S. : "The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art", *Ars Orientalis,* I, (1954), s. 1-39.

Rice, D. S. : *The Wade Cup,* Paris, 1955.

Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-V", *BSOAS,* vol. XVIII-2, (1955), s. 206-231.

Rice, D. S. : "İnlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili", *Ars Orientalis*, II, (1957), s. 283-326.

Rice, D. S. : "Studies in Islamic Metalwork-VI", *BSOAS*, vol. XXI, (1958), s. 225-253.

Rice, D. S. : "A Seljuk Mirror", *First International Congress of Turkish Art. Ankara 19-24 Ekim, 1959*, Ankara, 1962, s. 288-290.

Rice, D. T. : "Iranian Elements in Byzantine Art", *III. e Congress International d'art et d'Archéologie Iraniens 1935*, Moscau-Leningrad, 1939.

Rice, D. T. : *Art of the Byzantine Era*, New York, 1963.

Rice, D. T. : *Byzantinische Kunst*, München, 1964.

Rice, D. T. : *Islamic Art*, New York, 1965.

Rice, D. T. : *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968.

Rice, T. T. : *The Seljuks in Asia Minor*, London, 1961.

Rice, T. T. : *Ancient Arts of Central Asia*, New York, 1965.

Rickard, T. A. : "Iron in Antiquity", *Journal of Iron-Steel Institute*, 120, (1929).

Rohault de Fleury, G. : *Les Monuments de Pise au Moyen Age*, Paris, 1866.

Rosen-Ayalon, M.: "Four Iranien Bracelets seen in the light of Early Islamic Art", *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1972, s. 169-186.

Ross, M. C. : "An Egypto Arabic cloisonné Enamel", *Ars Islamica*, vol. VII-2, (1940), s. 165-167.

Ross, M. C. : "Enamels", *Byzantine Art a European Art. Atina 1964 Sergisi Kataloğu*, Atina, 1964.

Sağlam, F. O. : "Eşsiz bir Madalya", *Türk, Tarih, Arkeologya ve Etnoğrafya Dergisi*, vol. II, İstanbul, (1934), s. 250-253.

Sammlung E. und M. Kofler und Truniger. Zürih, 1964 Sergisi Kataloğu, Zürih, 1964.

Sandham, R. - Willmore, R. F. : *Metalwork*, London, 1962.

Sarre, F. : "Ein Orientalisches Metallbecken des XIII. Jahrhunderts im Königlichen Museum für Völkerkunde zu Berlin", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, (1904), s. 1-23.

Sarre, F. : "Islamische Tongefässe aus Mezopotamien", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXVI-2, Berlin, (1905), 14-15.

Sarre, F. - Mittwoch, E. : *Erzeugnisse Islamischer Kunst. Sammlung F. Sarre*, (2 vol.), Teil I: *Metall*, Berlin, 1906.

Sarre, F. - Berchem, M. : "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosul in der Königlichen Bibliothek zu München", *Münchner, Jahrbuch der bidenden Kunst*, vol. I, Münih, (1907), s. 18-37.

Sarre, F. : "Die Erwerbung einer in Südrussland gebildeten Sammlung aus islamischer Zeit", *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXIX, (1907-1908), s. 68-71.

Sarre, F. - Herzfeld, E. : *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, vol. II, Berlin, 1911 - 1920.

Sarre, F. - Martin, F. R. : *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischen Kunst in München 1910*, (4 vol.), vol. II, München, 1912.

Sarre, F. : *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin, 1922.

Sarre, F. : "Bronze plastik in vogelform", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 51, (1930), s. 159 - 164.

Sarre, F. : "Die Bronze kanne des Kalifen Mervan II im arabischen Museum in Kairo", *Ars Islamica*, I, (1934), s. 10 - 14.

Sarre, F. : *Ausstellung Iranische Kunst in Zurich. 1936 Sergisi Kataloğu*, Zürih, 1936.

Sarre, F. : "Die Ausstellung Iranischer Kunst in Leningrad 1935", *Pantheon*, V, (1936), s. 159 - 160.

Sarre, F. : *Konya Köşkü*, (Çeviri: Ş. Uzluk), T.T.K. Yayınları, Seri IV-7, Ankara, 1967.

Savage, G. : *A Concise History of Bronzes*, London, 1968.

Sceratto, U. : *Metalli Islamici*, Milano, 1966.

Schmidt, E. : "Excavations at Rayy", *Ars Islamica*, II, (1935), s. 139 - 141.

Schneider, L. T. : "The Freer Canteen", *Ars Orientalis*, IX, (1973), s. 137 - 156.

Schroeder, E. : "An Aquamanil and Some Implications", *Ars Islamica*, V, (1938), s. 9 - 20.

7000 Ans D'Art en Iran. Paris, Petit Palais 1961 - 62 Sergisi Kataloğu, Paris, 1961 - 62.

Shepherd, D. : "A Lion Incense Burner of the Seljuk Period", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 44, (1957), s. 115 - 118.

Shepherd, D. : "An Early Inlaid Brass Ewer from Mesopotamia", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 46 - 1, (1959), s. 2 - 10.

Smirnov, Y. I. : *Oriental Silver*, St. Petersburg, 1909.

Sourdel, J. - Thomine und Spuler, B. : *Die Kunst des Islam*, Berlin, 1973.

The St. Louis Art Museum. Handbook of the Collections, St. Louis, 1975.

Tekin, E. : *Metalbilim İşlem Terimleri Sözlüğü*, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1972.

Theobald, W. : *Technik der Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert*, Berlin, 1933.

Thierry, N. : *Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dağı*, Paris, 1963.

Thierry, N. : "Les Églises Rupestres", *Art de Cappadoce*, Geneve, 1971.

Tomita, K. : "A Persian Silver Candlestick", *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, 47, (1949), s. 2.

Treasures of Persian Art after Islam. The Mahboubian Collection. Austin, University of Texas Museum, 1970 Sergisi Kataloğu, New York, 1970.

Turan, O. : *On Iki Hayvanlı Türk Takvimi*, İstanbul, 1941.

Tylecote, R. F. : *Metallurgy in Archaeology*, London, 1962.

Veselovsky, N. I. : *Geratsky bronzovuy Kotelok*, St. Petersburg, 1910.

Viazmitina, S. M.: *Katalog Müzei Mistetsva Vseukrainskoi Akademii Nauk*, Kiew, 1930.

Volbach, W. F. und Lafontaine-Dosogne, J. : *Byzans und des Christliche Osten*, (Propyläen), Ed. III., Berlin, 1968.

Walker, J. : *American Numismatic Centenial Volume*, New York, 1958.

Wessel, K. : *Die Byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen, 1967.

Wiet, G. : *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Objects en Cuivre*, Cairo, 1932.

Wiet, G. : "L'exposition d'art Persan à Londre", *Syria*, XIII, (1932), s. 78-79.

Wiet, G. : *L'exposition Persane de 1931, Katalog*, Cairo, 1933.

Wiet, G. : "A Seljuk Silver Salver", *Burlington Magazine*, 63, (1933), s. 229.

Wulff, H. E. : *The Traditional Crafts of Persia*, Massachusets, 1966.

Wulff, O. : *Altchrisliche und Mittelalterliche Byzantinische Bildwerke*, Berlin, 1909.

Yetkin, Ş. : "Bir Tunç Sfenks", *Türk Kültürü*, 16, (1964), s. 48-60.

Yetkin, Ş. : "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, I, İstanbul, (1964-65), s. 60-102.

Yetkin, Ş. : "Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslana Hediye Edilen Gümüş Tepsi", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, 4, (1971), s. 101-105.

Yetkin, Ş. : *Anadoluda Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1972.

Yetkin, Ş. : "Anadolu Selçukluları Devrinden Bir Madenî Eser", *Sanat Tarihi Yıllığı*, VI, İstanbul, (1976), s. 207-211.

Yınanç, M. H. : "Erzurum (Tarihi)", *İslâm Ansiklopedisi*, IV, 1948, s. 349.

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	چون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	چورچ چيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوڤا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إڤيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	ڤيسواڤا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديڤيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	چان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	چون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	چون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	چيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	چان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديڤيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روچر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	ألن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنچامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وچون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوڤاليس وس . روچسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	چوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٣)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديڤيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبـة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	چوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألڤين كرنان	بدر الديب

١٨٩-	العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣-	عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة (رواية)	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	چيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علمًا جديدًا	چيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى پاركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديڤيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز چاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليڤى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	چوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديڤيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	چورچ مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روچر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فنجنشتين	چون هيتون وجودى جروڤز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣-	أقدم لك: بوذا	چين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديڤيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤-	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	س. شير لايموڤا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	جايترى سبيڤاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليڤى برو ڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢-	وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوچين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارڤن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١-	قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا ريلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون (رواية)	چان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	چوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حچت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوچيا اللغة	أندريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	چيرالد پرنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	چان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد اسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	پول ديڤيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليپ تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديڤيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديڤيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	چوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	چينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليڤى بروڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوڤا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	چين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	چون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سپنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكياڤللى	پاتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السِّيد	تراث شعبى إسبانى	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	چان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	ڤيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النئة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	ڤرچينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير چاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	چى ڤارچيت	محمد رفعت عواد

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديڤيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلْ إيڤانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه چينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢-	المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوى
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقى جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨-	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١-	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	پاتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلانى كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدى الجابرى
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	أقدم لك: چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩- موقع الثقافة	هومى بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسى	سير رويرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١- تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤- مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥- الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وپول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨- أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	پول ڤاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن

٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥- الجرح السرى	چان چينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين ڤان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين.	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ
٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوچين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية.	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب

٦٤٧- رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	چى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روچر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجنور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	پول داڤيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألڤن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	چيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن
٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى

٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتاة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حائيم برشيت وأخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	چيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديڤ روبنسون وچودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديڤ روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وچودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيڤان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود ڤيڤيان	منى البرنس
٧٠٢- مدونة چوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة)	چوستنيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	چونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وأخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دوناك مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوچيا والثقافة	إيان هاتشباى وچوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠- مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام چونسون	على شعبان وأحمد الخطيب
٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية	إڤرايم نيمنى	أحمد ثابت

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	پاتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	چيرار دى چورچ	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	چيرار دى چورچ	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريڤور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالڤيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عارورى
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنّا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد
٧٥٩-	النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠-	الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١-	جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرچينيا وولف	فاطمة ناعوت

٧٦٢-	المسلم عدوًا و صديقًا	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣-	الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤-	ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥-	ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير درد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦-	الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧-	الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨-	حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩-	أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠-	السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١-	السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢-	بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣-	دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	چون فيزر وپول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤-	الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥-	مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦-	منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧-	الانفجار الأعظم	چيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨-	صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩-	خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠-	من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١-	الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢-	المسرح المسكون	مارڤن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣-	العولمة والرعاية الإنسانية	ڤيك چورج وپول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤-	الإساءة للطفل	ديڤيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥-	تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦-	المذنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧-	العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨-	سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩-	الانتظار (رواية)	هاچين	منى الدروبى
٧٩٠-	الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١-	العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢-	دراسات حول القصص القصيرة لإدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣-	ثلاث رؤى للمستقبل	چون جريڤيس	رءوف وصفى
٧٩٤-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦-	آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى
٧٩٧-	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨-	الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن
٧٩٩-	سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال

٨٠٠- قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١- نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢- مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سوليداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣- التغيير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤- سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرفيه-ليجيه وجان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥- من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦- الطبقة العليا المصرية	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧- يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨- الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديفيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١٠- تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١١- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢- تأمل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣- لم أخرج من ليلى (رواية)	آنى إرنو	نورا أمين
٨١٤- الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥- فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦- العدو الأمريكى	فيليب روجيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧- مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩- الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠- هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١- هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢- فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣- وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤- لغة الدراما	دافيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦- عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧- أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد ب.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨- النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩- مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠- رق العشق	حسن كريم بور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١- تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين وليوبولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢- تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣- الفلسفة الألمانية	فرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤- كنز الشعر	ذبيح الله صفا	محمد علاء الدين منصور
٨٣٥- تشيخوف: حياة فى صور	بيتر أوربان	علاء عزمى
٨٣٦- بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوى
٨٣٧- عناكب فى المصيدة	ناتاليا فيكو	على فهمى عبدالسلام

٨٣٨-	فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكى	لبنى صبرى
٨٣٩-	أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين ڤان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠-	الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١-	هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٨٤٢-	منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣-	من روائع القصيد الفارسى	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤-	دراسات فى الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥-	غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦-	الطبيعة البشرية	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧-	الحياة بعد الرأسمالية	مايكل ألبرت	أحمد محمود
٨٤٨-	تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوليوس فلهاوزن	عبد الهادى أبو ريدة
٨٤٩-	سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠-	الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١-	الطب التجريبى (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢-	العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمى
٨٥٣-	العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤-	العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥-	فهم الاستعارة فى الأدب	چيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦-	القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيث يانو بيانوبا	عائشة سويلم
٨٥٧-	نادچا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨-	جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩-	السياسة فى الشرق القديم	إيڤ شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠-	مصر وأوروبا	ڤان بملن	عادل صبحى تكلا
٨٦١-	الإسلام والمسلمون فى أمريكا	چين سميث	محمد الخولى
٨٦٢-	ببغاء الكاكادو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣-	لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤-	أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥-	فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦-	رسائل خمس فى الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧-	المهمة الاستوائية (رواية)	ديڤيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨-	الشعر الفارسى المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩-	تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقى جلال
٨٧٠-	عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١-	عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢-	كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجانى
٨٧٣-	معلمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤-	النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥-	النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد

٨٧٦-	دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنرى جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧-	أدب الجدل والدفاع فى العربية	موريتس شتينشنيدر	صلاح محجوب
٨٧٨-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠-	الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١-	المستنيرون : خدمة وخيانة	جلال آل أحمد	سلوى عباس
٨٨٢-	أغانى شيراز (جـ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣-	أغانى شيراز (جـ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤-	تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥-	روح الإرهاب	چان بودريار	بدر عرودكى
٨٨٦-	الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧-	غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨-	أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩-	سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠-	منتخبات أشعار فراغى	مخدومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١-	مفاوضات مع الموتى	مارجريت آتوود	عزة مازن
٨٩٢-	تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣-	عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤-	الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥-	وادى الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦-	شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧-	اختراق الجزيرة العربية	ديڤيد چورج هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨-	الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩-	الدبلوماسية الفاعلة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠-	تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١-	مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢-	آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣-	أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤-	أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥-	تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦-	أسس الحوار فى القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧-	أرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز چيرو	فاطمة خليل
٩٠٨-	الحلقة النقدية	ديڤيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩-	الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	چووست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠-	بروميثيوس بلا قيود	داڤيد س. ليندس	مى رفعت سلطان
٩١١-	غبار النجوم	جون جريبين	عزت عامر
٩١٢-	ترجمات يحيى حقى (جـ١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقى
٩١٣-	ترجمات يحيى حقى (جـ٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقى

٩١٤-	ترجمات يحيى حقى (جـ٣) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقى
٩١٥-	المرأة فى أثينا: الواقع والقانون	روچر چست	منيرة كروان
٩١٦-	الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد
٩١٧-	موسوعة كمبريدچ (جـ١)	نخبة	إشراف: أحمد عتمان
٩١٨-	موسوعة كمبريدچ (جـ٤)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى
٩١٩-	موسوعة كمبريدچ (جـ٩)	نخبة	إشراف: رضوى عاشور
٩٢٠-	خليل جبران: حياته وعالمه	چين جبران و خليل جبران	فاطمة قنديل
٩٢١-	لله الأمر (رواية)	أحمدو كوروما	ثريا إقبال
٩٢٢-	الموريسكيون فى إسبانيا وفى المنفى	ميكيل دى إيبالثا	جمال عبد الرحمن
٩٢٣-	ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	ناظم حكمت	محمد حرب
٩٢٤-	حتشبسوت: عظمة وسحر وغموض	كريستيان دى روش نوبلكور	فاطمة عبد الله
٩٢٥-	رمسيس الثانى: فرعون المعجزات	كريستيان دى روش نوبلكور	فاطمة عبد الله
٩٢٦-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ٢، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٩٢٧-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ٢، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٩٢٨-	سجون الضوء	كيتى فرجسون	عزت عامر
٩٢٩-	نشأة الإنسان (مجـ١)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٣٠-	نشأة الإنسان (مجـ٢)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٣١-	نشأة الإنسان (مجـ٣)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٣٢-	حدائق السحر فى بقلق الشعر (ميراث الترجمة)	رشيدالدين العمرى	إبراهيم الشواربى
٩٣٣-	اللاعقلانية الشعرية	كارلوس بوسونيو	على منوفى
٩٣٤-	محنة الكاتب الأفريقى	تشارلز لارسون	طلعت الشايب
٩٣٥-	تاريخ الفن الألمانى	فولكر جيبهارت	علا عادل
٩٣٦-	بيولوجيا الجحيم	إد ريچيس	أحمد فوزى عبد الحميد
٩٣٧-	هيا نحكى (قصص أطفال)	أحمد ندالو	عبدالحى سالم
٩٣٨-	الأنطولوچيا السياسية عند مارتن هيدجر	پيير بورديو	سعيد العليمى
٩٣٩-	سجن العقل	ستيفن چونسون	أحمد مستجير
٩٤٠-	اليابان الحديثة: قضايا وآراء	مجموعة مقالات	علاء على زين العابدين
٩٤١-	الجماليات لم يولدن بعد	أى كويئى أرماه	صبرى محمد حسن
٩٤٢-	القرن الجديد	إريك هوبسبوم	وجيه سمعان عبد المسيح
٩٤٣-	لقاء فى الظلام	مختارات من القصص الأفريقية	محمد عبد الواحد
٩٤٤-	الكونترباص	پاتريك زوسكيند	سمير جريس
٩٤٥-	أحلام يقظة جوال منفرد (ميراث الترجمة)	چان چاك روسو	ثريا توفيق
٩٤٦-	الزار ومظاهره المسرحية فى إثيوبيا	ميشيل ليريس	محمد مهدى قناوى
٩٤٧-	ماوراء المعنى والحقيقة	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٩٤٨-	أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	رونالد أوليڤر وأنتونى أتمور	فريد چورچ بورى
٩٤٩-	مقبرة الصدأ	أندريه فيش	نافع معلا
٩٥٠-	فى علم الكتابة	چاك ديريدا	منى طلبة وأنور مغيث
٩٥١-	الاتهام (رواية)	فريدريش دورينمات	عماد حسن بكر
٩٥٢-	العبد ومسرحيات أخرى	أميرى بركة	نعيمة عبد الجواد

٩٥٣-	مختارات من الشعر الإسبانى (جـ٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرءوف البمبى
٩٥٤-	الأصول الاجتماعية للسياسة التوسعية فى عهد محمد على	فرد لوسون	عنان الشهاوى
٩٥٥-	الطب والأطباء	سيلفيا شيفولو	ماجدة أباظة
٩٥٦-	نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديونى	سمير حنا صادق
٩٥٧-	الحركات الاجتماعية: (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلى	ربيع وهبة
٩٥٨-	أصوات على هامش الحرب	مريام كوك	صلاح حزين
٩٥٩-	الموريسكيون فى الفكر التاريخى	ميغيل أنخيل بونيس	وسام محمد جزر
٩٦٠-	محمد على الكبير	الأمير عثمان إبراهيم وكارولين وعلى كورخان	هدى كشرود
٩٦١-	شعر الرعاة (ميراث الترجمة)	مختارات من الأدب اليونانى	محمد صقر خفاجة
٩٦٢-	مدخل إلى الفلسفة	وليام جيمس إيرل	عادل مصطفى
٩٦٣-	منتخبات شعرية	حسن رضا خان الهندى	فاطمة سيد عبد المجيد
٩٦٤-	أصول التطرف	كيمبرلى بليكر	هبة رءوف وتامر عبد الوهاب
٩٦٥-	روح مصر القديمة	آنا رويز	إكرام يوسف
٩٦٦-	ما وراء الطبيعة فى إيران (ميراث الترجمة)	محمد إقبال	حسين مجيب المصرى
٩٦٧-	فن الحرب (مجـ ١)	سون تزى	هشام المالكى
٩٦٨-	عالم الخوارق	ج. كوبر	كمال الدين حسين
٩٦٩-	التليفزيون خطر على الديمقراطية	كارل بوبر وجون كوندرى	مجدى عبد الحافظ
٩٧٠-	ربما فى حلب ذات يوم وقصص أخرى	نخبة	أحمد الشيمى
٩٧١-	الأدب الفارسى القديم (ميراث الترجمة)	پاول هوزن	حسين مجيب المصرى
٩٧٢-	الإسهامات الإيطالية فى عهد محمد على باشا	مقالات مختارة	عماد البغدادى
٩٧٣-	تطور فن المعادن الإسلامى	أولكر أرغين صوى	الصفصافى أحمد القطورى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٠٣١٨ / ٢٠٠٥